Ludwig

Johann Sebastian Bach

in seiner Bedeutung

für

Cantoren, Organisten und Schullehrer.

Von

C. Albert Ludwig

Cantor zu Niedergebra in Thüringen.

Bleicherode.

Verlag von Eduard Rüdiger.

1865.

Johann Sebastian Bach

in seiner Bedeutung

für

Cantoren, Organisten und Schullehrer.

Von

C. Albert Ludwig,
Cantor zu Niedergebra in Thüringen.

Bleicherode.
Verlag von Eduard Rüdiger.
1865.

„Wenn ihr mich einen rechten Cantor und Orgelspieler nennt, wie er sein soll, so thut ihr mir gerade genug Ehre an, denn das ist es, was ich sein will. Aber ihr wollt wissen, wie ich es geworden bin? Nun, junger Freund, ich habe fleißig sein müssen, das ist — wenn ihr die Gnadengabe Gottes, daß er mir Musikverstand in's Herz gegeben hat, abrechnet — der ganze Kunstgriff. Es ist mir zwar sauer geworden, mich auszubilden, ich hatte manches Hinderniß zu überwinden; doch durch sie lernte ich mich frühzeitig daran gewöhnen, daß es Einem sauer werden muß, wenn man etwas lernen will."

J. S. Bach.

Das Ersprießliche der Wirksamkeit in jeglichem Fache der Berufsthätigkeit des Mannes wird einzig und allein abhängig gemacht von der Wahl des Vorbildes, des Musters, des Meisters. Je sicherer die Männer der Gegenwart emporblicken auf die leuchtenden Sterne der Vergangenheit, je gründlicher sie ihre Studien treiben an den unsterblichen Werken voriger Jahrhunderte, je eifriger sie sich bemühen, das Gute alter Zeiten in Wissenschaften und Künsten, in Sitten und Gebräuchen dem Leben der Gegenwart zweckentsprechend anzupassen: desto festgegründeter wird das Gebäude der Zukunft sich gestalten, desto wohnlicher wird es dem Genossen des Lebens auf der Erde werden, desto leichter werden die wilden Leidenschaften, welche in den Zeiten des Vandalismus und der nichtssagenden Erbärmlichkeiten die Menschheit immer zerfleischten, eingedämmt und vermauert werden können. Es muß die heiligste Pflicht des Gebildeten genannt

werden, in dieser Richtung durch Wort und That Nutzen zu stiften in der Mitwelt. Seine Kenntnisse, seine Fertigkeiten, seine Urtheilskraft, sein Wille, im Allgemeinen der Ausdruck seines ganzen Lebens, sollen ihm ein großes Capital sein, dessen Zinsen er der Welt zum Opfer bringt in der Bereitwilligkeit zum Dienste des Nächsten, als Mittel zur Hebung der sittlichen und materiellen Wohlfahrt. Sein ego soll er aufgehen lassen in dem Mitstreben gleich Edelgesinnter nach dem höchsten Ziele vollkommen harmonischer Gestaltung aller ihn berührenden Lebensverhältnisse. Je mehr solcher von dem Ernste, dem Werthe und Zwecke des Lebens erfüllter Männer ein Volk aufzuweisen hat, desto weniger möglich wird ihm die Verwilderung. Das Individuum wie die Gemeinde, ohne Stütze, ohne schützenden Wall den Stürmen und Wettern, ja dem moralischen Untergange preisgegeben, findet bei instinctivem Triebe zur Erhaltung leicht seinen Stab, seinen Leiter, ja oft seinen Retter.

Wie das politische, so hat auch das Kunstleben seine Perioden und Epochen, seine Irrlichter und seine Sonnen, seine Stürme und seine Wonnetage. Gott sei's geklagt! Das gegenwärtige Leben in der musikalischen Kunst ist ein Sturmwetter auf Tod und Leben. Hunderte von Irrlichtern verblenden die nach reiner Kunst sich sehnende Menschheit, führen sie in Nacht und Sumpf. Es ist nicht Anmaßung, wenn die Behauptung aufgestellt wird, daß gegenwärtig fast jedes Concertlocal, jede Bühne, ja sogar manche Kirche (in musikalischer Hinsicht) ein Irrsaal ist. Wer rettet uns? Wer führt uns zur Wahrheit? Wir wollen

aufblicken auf einen noch jetzt hellstrahlenden Fixstern am musikalischen Horizonte, uns in seinem Scheine erwärmen, in seinem Lichte Wahrheit suchen.

Johann Sebastian Bach hat gelebt. Am 21. März 1685 wurde er zu Eisenach geboren. Sein Vater war der dortige Hof- und Rathsmusikus Johann Ambrosius Bach, seine Mutter Elisabeth, eine Tochter des Rathmannes Lämmerhirt zu Erfurt. In seinem zehnten Jahre schon machte ihn die Vorsehung zur elternlosen Waise. Sein ältester Bruder, Johann Christoph Bach, Organist und Schulcollege zu Ohrdruff, nahm ihn zu sich, um für seine leibliche Pflege und geistige Ausbildung zu sorgen. Dieses Jugendverhältniß Bach's mag wohl einen Theil zu der Antwort auf die Frage bilden, was ihn denn eigentlich auf die Orgelbank getrieben habe?

Obgleich Bach schon früher von seinem Vater musikalischen Unterricht empfangen hatte, so wurde dieser doch nun erst von seinem Bruder Johann Christoph methodisch betrieben. Der für die Orgel vorbereitende Clavierunterricht war so fruchtbar, daß der junge Bach gar bald seine Uebungsstücke auswendig vortrug. Von seinem Streben in das reine Kunstleben hinein zeugt aus dieser Lebensperiode ein merkwürdiger Vorfall. Sein Bruder war im Besitz eines geschriebenen Musikheftes, welches Claviercompositionen der damals berühmtesten Meister (Frohberger, Knoll, Pachelbel, Buxtehude, Muffat u. A.) enthielt. Der junge Sebastian war begierig, diese Sachen einzustudiren; allein sein Bruder verweigerte mit Hartnäckigkeit die Herausgabe derselben, vielleicht aus richtigen pädagogischen Grundsätzen.

Was jedoch Bitten nicht bewirkten, das mußte List verschaffen. Das sehnlichst erwünschte Musikheft befand sich in einem mit Gitterthüren versehenen Schranke. Sebastian langte bei Nacht durch die Gitter in den Schrank, setzte sich auf einige Stunden in den Besitz des Buches und schrieb ohne Licht bei Mondenschein das ganze Notenheft ab. Nach sechs Monaten hatte er die große Freude, eine vollständige Abschrift zu besitzen. Diese Anstrengung seiner Augen mag wohl eine Hauptursache der Augenleiden in späteren Jahren gewesen sein. Seine Freude aber war nicht von langer Dauer; denn als er seinen Schatz praktisch am Claviere verwerthen wollte, confiscirte sein Bruder die mühsam erworbene Abschrift, in deren Besitz er erst nach dessen Tode (1698 oder 99) wieder gelangte.

Mit diesem Tode mußte nun der 14jährige Sebastian die Sorge für sein ferneres Fortkommen selbst übernehmen. Jetzt galt es zu kämpfen mit dem Leben ums Leben. Seine einzige Waffe, das mochte er selbst wohl wissen, war sein musikalisches Talent, unterstützt durch eine vortreffliche Sopranstimme. In jenen Zeiten, ja sogar noch hundert Jahre später, konnte ein energischer Knabe es möglich machen, mit seinem Willen in der Hand ins Leben einzutreten und demselben einen achtenswerthen Platz abzuringen. Jetzt geht das ohne des Vaters Geldbeutel nicht mehr. Unser fortschreitendes Jahrhundert nimmt auch dieses Gute der alten Zeit unter die Füße, um es zu vernichten. Ich deute hier nur den materiellen Nutzen der ehemaligen Singchöre an den Gymnasien an.

Sebastian Bach ging nach seines Bruders Tode, nachdem er schon an mehreren andern Orten sich

vergebens um Aufnahme bemüht hatte, endlich nach Lüneburg, woselbst er in dem dortigen Michaelisgymnasium durch seine Sopranstimme als Discantist Aufnahme fand. Mit Liebe und Fleiß wurde jetzt das Studium der Musik fortgesetzt und seinem eisernen Willen, sich als tüchtigen Musiker auszubilden, trat kein Hinderniß entgegen, das er nicht zu besiegen gewußt hätte. Die Methode seines Studiums war jedenfalls eine sehr originelle, der ganze Schnitt seiner Verhältnisse nöthigte ihn Autodidact zu werden, und wahrlich: die Nachwelt genießt die Vortheile der Methode von Bach's Studium. „Wie der Keil gespitzt ist, so treibt er", und was Bach „getrieben", ist über ganz Deutschland in tausend und abertausend Exemplaren ausgestreut. Der Inhalt sämmtlicher Werke Bach's und mehr noch ihre Ausarbeitung zeugen von dem künstlerischen Werthe seiner Vorbilder und Muster. Wie würde der Meister stutzen, wenn er sähe und hörte, was für Musik jetzt junge und alte Leute treiben. Viel Musik wird jetzt allerdings auch gemacht, sehr gering daran ist aber die wahre Freude. Sehr wahr spricht W. H. Riehl in seinen „Briefen an einen Staatsmann über unsere musikalische Erziehung":

„Ein unstätes Vorwärtsdringen ohne Ziel und Rückhalt characterisirt unsere gegenwärtigen Musikzustände. Ein Jeder will etwas unerhört Neues schaffen. Ein Jeder producirt nur für sich und kümmert sich nicht um das, was Andere mitschaffen, oder vorgearbeitet haben. Dabei ein gegenseitiges Anfeinden, Parteien, Neiden und Hassen. Es ist, als ob die trübste Gährung des Jahres 1848 in dem Musiktreiben permanent geblieben

wäre. In den meisten deutschen Musikzeitungen — es gibt auch einzelne ehrenvolle Ausnahmen — herrscht nach Form und Inhalt eine Bildungsarmuth, vor welcher sich der wissenschaftliche Mann mit Verachtung abwendet. Die Musik hat gegenwärtig fast keinen schlimmern Feind, als die Musiker. Ueber nichts ist die gesammte gebildete Welt uneiniger, als über die Fragen des musikalischen Geschmackes und der obersten ästhetischen Grundsätze der Tonkunst. Ein Jeder geht bei seinem Urtheil von ganz andern Standpunkten und Anschauungen aus, wo soll da ein allgemeines Urtheil herkommen? Ein gemeinsamer Ausgangspunkt kann aber nur gewonnen werden, wenn die historische musikalische Bildung eine allgemeinere wird."

Jetzt soll beim großen Publikum die Musik nur die Sinnlichkeit unterhalten, zeitweises Vergnügen, Zerstreuung und Ohrenkitzel gewähren, da doch ihr eigentlicher Beruf es ist, uns zur Sammlung und Erhebung zu dienen, den Menschen zu veredeln, ihn empor zu heben über das Treiben des alltäglichen Lebens, seinen Geist hinwegzurücken von dem Schmutze des weltumfassenden Materialismus, daß er sich fühle ein Bild seines Schöpfers, der ihn geschaffen, nicht um Sclave zu sein seiner Begierde und des Mammons, sondern ein Herr der Schöpfung selbst in drükkendster Armuth, daß er empfinde ein Vorgefühl der Freiheit, Wonne und Seligkeit, die dereinst alle Kinder des lieben Vaters im Himmel umschlingen wird. Sagt doch Luther selbst: „die Musik ist kein Menschenwerk, sondern ein reines Geschenk und Gabe Gottes. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich. Ueber die Musik vergißt man

Hoffart, Geiz, Unkeuschheit, Zorn und andere Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Platz und die höchste Ehre."

Was bieten denn jetzt eigentlich diejenigen Institute, welche hauptsächlich den Sinn für Kunst beim großen Publikum zu bilden haben? Die Bühne sucht durch ihre Modeopern nur Geld zu machen und strengt sich daher an, deren Liebhaber bis zum Schwindel zu drehen und zu rütteln; sie bedarf des kostbarsten äußern Schimmers für's Auge, um, natürlich nur bei den Unmündigen der musikalischen Kunst, beifällige Aufnahme zu finden. Alles dies geschieht in dem sträflichen Bewußtsein, daß das Gemüth der Hörer leer gelassen wird. Etwas Melodie, viel Lärm, die frappantesten Harmonien, Chöre, wo Alles unisono singt! Kurzum: Judenmusik, man spielt ums Geld! Und die Leute, denen die Wirksamkeit der Bühne anvertraut ist, behandeln dieselbe ganz mit demselben Interesse, wie sie sich Rauchfleisch aus Hamburg, Caviar aus Rußland und Bier aus Baiern kommen lassen.

Eben so verhält es sich mit den Concerten der Gegenwart, welche den Gipfelpunkt ihrer Wirkung lediglich in dem Erstaunen über die Geschicklichkeit der Virtuosen, die doch einzig und allein nur nach Gold, Beifall und Orden streben, suchen — und diese Gemüthserregung ist doch billig zu den unfruchtbarsten zu zählen. „Oberleder bringt ihr, aber keine Sohlen" kann man ihnen mit Göthe, und „Dampf und laues Wasser ist euer Ebenbild" mit Shakespeare zurufen. Dieses reisende Virtuosengesippe ist für das musikliebende Publikum eine schlimmere Plage,

als die Heuschrecken den Aegyptern. Glücklicherweise werden solche sogenannte „Künstler" von dem verständigen Theile des Publikums nicht mehr als ausgezeichnete Persönlichkeiten, denen man Achtung, ja Ehrerbietung zollen müsse, betrachtet; sondern als Gaukler, die darauf ausgehen, das Publikum zu belustigen. Dafür zollt man ihnen Beifall wie dem Bajazzo. Ich halte es für Pflicht, hier ein Wort von Marx einzuschalten:

„Wie selten ist es die eigentliche Absicht unserer Concertisten und Kunstfreunde, die Hörer zu erfreuen, wie näher liegt es ihnen, mit neuersonnenen Künsten, mit den Kunststücken einer Chopin'schen — nun wieder einer Thalberg'schen Etüde (und wie der letzte Fingerkünstler eben heißt) das Erstaunen der Mindergeübten oder der unkünstlerischen Menge zu wecken! Und wie oft sind es die Lehrer, die zu so verkehrtem Treiben anregen, um durch dergleichen Erfolge neue Schüler zu gewinnen. Der niederste, unbewußteste blos sinnliche Genuß der Musik, die oberflächlichste Freude an einem hüpfenden Tanze ist künstlerischer, edler, fruchtbarer, als dieses so weit unter uns verbreitete Unwesen."

Daß die Virtuosität sehr wohl zur Verwirklichung wahrhaft künstlerischer Tendenzen dienen könne, haben nach Bach Mozart, Beethoven, Hummel, Spohr, Mendelssohn bewiesen. Sobald sie aber nur ihrer selbst willen auftritt, ist sie eine schlimme Feindin der Kunst, weil sie mit dem Materiale der Kunst etwas dem Wesen derselben völlig Entgegengesetztes beabsichtiget.

An die Stelle des strengen Canon, der Fuge, des contrapunktischen Präludiums hat die fortschreitende

Zeit „musikalische Honigbrötchen“ &c. gesetzt. Woher soll bei solch zerfahrener Methode beim kommenden Geschlechte Sinn für die Gesetze der Kunst kommen? Und das ist doch das Erste, was bei der Ausübung jeglicher Kunst gefordert wird, daß deren Gesetze bis zum Komma respectirt werden. Hierin steht Bach als ein bisjetzt unübertroffenes Muster da und dieser Umstand ist mit der Grund, weshalb es gerade und hauptsächlich Bach'sche Werke sein sollten, an denen der künftige Leiter und Träger nicht allein der kirchlichen, sondern auch der profanen Musik seine Studien zu treiben habe. Und die letztere findet doch auch bei uns Elementarlehrern in Dorf und Stadt ihren Hauptstützepunkt. Wir dürfen bei Uebernahme des privaten Musikunterrichts durchaus niemals aus den Augen verlieren, daß bei dem mächtigen Einfluß der Tonkunst auf das Leben nach jeder Seite, sinnlicher, geistiger und sittlicher, uns eine große Gewalt über das Gemüth des Schülers verliehen ist. Wir können es erheben zum edelsten Thätigkeitstriebe, aber auch verderben durch Einpflanzung ungezügelter Leidenschaft, Sinnlichkeit und Eitelkeit. Rousseau sagt in seinem **Dictionnaire de Musique:**

„Das Genie des Musikers unterwirft die ganze Welt seiner Kunst. Es malt alles durch Töne; es läßt sogar das Stillschweigen reden; es drückt Begriffe durch Empfindungen, Empfindungen durch Laute aus; und die Leidenschaften, die es ausdrückt, macht es auch im Herzen rege. Das Vergnügen erhält durch dasselbe neue Reize; der Schmerz, den es seufzen läßt, preßt ein lautes Schreien aus; es brennt unaufhörlich und verzehrt sich doch nicht. Es drückt das frostige Schau-

dern, die Kälte durch Feuer aus; selbst, wenn es die Schrecken des Todes malt, trägt es in der Seele jenes Gefühl des Lebens, das sie nie verläßt und das es Herzen mittheilt, die fähig sind, es zu fühlen."

Unsere Kunst bleibt ihrer Mission getreu, so lang sie sich als ein Höheres, Uebersinnliches geltend macht, die Hörer beherrscht und zu unbedingter, begeisterter Hingebung nöthigt. Sie verleugnet ihr eigentliches Wesen und geht dem Verfalle entgegen, sobald sie, nicht mehr fähig die Hörer zu erheben, zu ihnen hinabsteigt, ihren Launen schmeichelt, um ihren Beifall buhlt.

Der Virtuose, der nur die technische Seite der Kunst erfaßt, wird sich niemals über Handwerksmäßigkeit erheben können. Der reine Theoretiker wird glauben genug geleistet zu haben in der Mittheilung kalter Lehren, in der Definition unbrauchbarer Begriffe, er jagt einem Schatten nach, ohne je das Wesen zu erfassen. Der rein Sentimentale kann beim Schüler nur Sympathie hervorbringen; practische Kunstbildung zu geben ist er ohne Vermögen. „Die Kunst ist weder bloße Technik, noch bloße Verstandes- und Gefühlssache. Sie ist der Ausdruck des ganzen Menschen, und nur wer sie so, in ihrer Ganzheit faßt, kann die wahrhafte Bildung für sie ertheilen. Geschick und Kenntniß, ein fühlendes Herz und eine des Wesens und der Wirkungen der Kunst bewußt gewordene Vernunft: das sind die unerläßlichen Eigenschaften des Musiklehrers."

Während Bach in Betreff seiner Existenz in Lüneburg nur auf die Freitische und die geringen Chorgelder angewiesen war, so pilgerte er doch öfters

in den Ferienzeiten nach dem sechs Meilen entfernten Hamburg, um daselbst einen der damals berühmtesten Organisten, Johann Adam Reinecke, zu hören. Da er als 18jähriger Jüngling noch immer nicht zu der Stelle eines Chorpräfecten gelangt war und durch die Mutation seiner Stimme die Discantistenstelle verloren hatte, so ging er 1703 wieder nach Thüringen und wurde daselbst in Weimar als Violinist bei der Hofkapelle angestellt. Hier blieb er indeß nur bis zum Herbste. Es gelang ihm, eine festere, wenn auch nicht völlig lohnende Stellung zu erhalten. Das Consistorium zu Arnstadt wählte ihn nach vorangegangener Probe zum Organisten an der neuen Kirche, wo er bis zum Jahre 1707 blieb. Von der Heiligkeit seines Berufes erfüllt benutzte Bach in Arnstadt seine vielen Mußestunden zu weiterem eifrigem Studium der alten Meisterwerke, welche ihn nährten und sättigten. Er stand zwar nicht mehr am Anfange der musikalischen Erkenntniß, allein die ganze wunderbare Tiefe der Harmonie und des Contrapunktes wollte er ja ergründen, um auf diesem Grunde seine späteren herrlichen Werke in reinstem Style aufzubauen. Seine Studien trieb er nicht nach gelehrten Generalbaßschulen und Compositionslehren; er war sich der Wahrheit klar bewußt, daß die Kunst ihr Leben nicht in Büchern lebt, sondern in dem Kunstwerke. Classische Musikwerke nahm er vor, um durch Analyse deren Construction kennen zu lernen. Die deutschen Meisterwerke waren ihm Muster in der Harmonie, die französischen im Rhythmus und die italienischen in der Melodie. Diese drei Elemente suchte er auf's Vollendetste in seinen eigenen

Werken zu verbinden. Auch nahm er auf ein Vierteljahr Urlaub, um während desselben in Lübeck, wohin er zu Fuß zu wandern die Mühe sich nicht verdrießen ließ, den berühmten Organisten Buxtehude kennen zu lernen, und nach dessen Spiel sich zu bilden.

Bach war in dem Vorsatze, sich zu einem tüchtigen Meister zu bilden, angestrengt bemüht, viel Musik zu hören und zu lesen. Das Studium eines einzigen Meisters, das erkannte er sehr richtig, würde ihn auch nur einseitig gebildet haben. Die überaus starke Befruchtung seiner Phantasie verdankt er ganz besonders dem Umstande, daß er Tonwerke der verschiedensten Art an sich vorüber gehen ließ. Reynold sagt:

„Es ist ausgemacht, daß ein guter Theil des Lebens zum Aufsammeln der Materialien angewendet werden muß, an denen der Geist sich übt. Erfindung ist streng genommen wenig mehr, als neue Combination der Ideen, die man vorläufig gesammelt und aufbewahrt hat. Aus nichts wird nichts; wer keine Materialien gesammelt hat, kann keine Combinationen hervorbringen. Ein Schüler, der die Versuche voriger Meister nicht kennt, pflegt seine Fähigkeiten meist zu hoch anzuschlagen, die unbedeutendsten Streifereien für Entdeckungen von Wichtigkeit zu halten, jede ihm neue Küste für ein noch unentdecktes Land anzusehen. Werke solcher Geister zeichnen sich selten durch das Gepräge wahrer Originalität aus. Unterscheiden sie sich in etwas von ihren Vorgängern, so sind es nur regellose Einfälle und nichtige Spielereien. Je ausgebreiteter die Bekanntschaft mit vortrefflichen Werken, desto ausgedehnter das Erfindungs-

vermögen, und so paradox es klingt, desto origineller die Ideen."

Aus der Zeit von Bachs Aufenthalt in Arnstadt liegt mir ein Facsimile von ihm vor, welches ich hierherstelle, da es Aufschluß über seine finanzielle Stellung giebt: „Sechs Gulden, 5 Ggr. und 3 Pf., sind zum Quartal **Lucae** aus hiesigem Gotteskasten mir endesunterschriebenen als Organisten Besoldung, wegen der Neuen Kirche, richtig gezahlt, welches hiemit quittierendt bescheiniget wirdt.

anno 1703. Arnstadt, den 19. December

Joh. Seb. Bach,

Organ. bei der Neuen Kirche.

Also **circa** fünfundzwanzig Gulden betrug sein jährliches festes Einkommen. Es war ihm deshalb nicht zu verargen, daß er schon nach vier Jahren Arnstadt wieder verließ. Seine Leistungen und sein Streben fingen jetzt an bedeutend und bekannt zu werden; von mehreren Orten kamen Offerten zur Uebernahme von Organistenstellen. Bach entschied sich für Mühlhausen, wohin er 1707 als Organist an der St. Blasiuskirche übersiedelte. Seine äußere Stellung erlaubte ihm hier eine Familie zu gründen; er verheirathete sich mit Maria Barbara, einer Tochter seines Vetters Johann Michael Bach. Im Kirchenbuche zu Dornheim bei Arnstadt findet sich folgender Nachweis über seine Copulation: „17. October 1707 ist der ehrenveste Herr Johann Sebastian Bach, ein lediger Gesell und Organist zu St. Blasii in Mühlhausen, des weil. wohlehrenvesten Herrn Ambrosii Bachen, berühmten Stadtorganisten und Musici zu Eisenach eheleiblicher Sohn,

mit der tugendsamen Jungfrau Maria Barbara Bachin, des weil. wohlehrenvesten und kunstberühmten Herrn Joh. Michael Bachen, Organisten in Amtgehren, nachgelassenen jüngsten Tochter allhier, in unserm Gotteshause auf gnädigster Herrschaft Vergünstigung, nachdem sie zu Arnstadt aufgeboten worden, copulirt worden." Diese sehr glückliche Ehe wurde mit fünf Söhnen und zwei Töchtern gesegnet.

Noch jetzt zeigen Mühlhäuser Organisten mit leuchtenden Augen die Orgelbank, auf der J. S. Bach einst gesessen. Sein Aufenthalt in Mühlhausen war aber sehr kurz. 1708 ging er in Geschäften nach Weimar, wo es die Vorsehung so fügte, daß er vor dem Herzoge spielte. Derselbe stellte ihn sogleich als seinen Kammer- und Hoforganisten an, was für Bach selbst wie für die Kunst gleich bedeutsam war,

„denn Kunst, die zwar ihr sichres Erbtheil droben
Im Himmel hat, bedarf, so lange sie
Auf Erden geht, des Schutzes wohl." (Rückert.)

Der allgemeine Beifall, welchen Bach durch sein Spiel erwarb, äußerte auf denselben eine äußerst wohlthätige und anregende Wirkung, welche sich in einer weiteren gründlichen Fortbildung zeigte. Vom Jahre 1714 an wurde seine öffentliche Berufsthätigkeit eine bei Weitem größere; er wurde herzoglicher Concertmeister und hatte als solcher die Verpflichtung, für Composition und Aufführung neuer Kirchenstücke zu sorgen. Mit welcher Gewissenhaftigkeit er diese Pflicht erfüllte zeigen uns heute noch seine zahlreichen Vocalcompositionen, bei denen echt evangelischer Text in die reinste Form gekleidet ist. Schon während

seiner Stellung in Weimar galt er weit über die Grenzen seines engern Vaterlandes hinaus als einer der bedeutendsten Orgel- und Clavierspieler, als einer der sinnigsten Componisten.

Aus dem Jahre 1717 wird uns von einem Ereignisse berichtet, welches den Beleg dazu liefert, daß deutscher Geist, deutsche Kraft, deutsche Kunst über alles französische Wesen den Sieg davon trägt. Im genannten Jahre besuchte der Franzose Jean Louis Marchand, als Orgel- und Claviervirtuose bereits mit Ruhm bedeckt, auf einer größern Kunstreise Dresden und entzückte durch die Eleganz und Bravour seines Spieles den Hof in dem Grade, daß ihm sächsische Dienste mit bedeutendem Gehalte angeboten wurden. Marchand's Landsleute selbst hielten die Art und Weise seiner Kunstausübung geradezu für unerreichbar. In Paris gehörte es sogar zum guten Tone, seinen Clavierunterricht wenigstens einige Zeit genossen zu haben, obgleich er sich die Stunde mit einem Louisd'or bezahlen ließ. Der französische König ehrte ihn dadurch, daß er ihn zum Hoforganisten in Versailles machte. Mit welcher echt französischen Arroganz und Brutalität dieser Mann behaftet war, zeigt folgender Vorfall: Marchand lebte mit seiner Gattin in sehr schlechtem Einvernehmen, weil diese ihm nicht treu war. Er verließ sie deshalb, wodurch diese in eine ganz hülflose Lage gerieth. Der König, dem dieses eheliche Verhältniß Marchands zu Ohren kam, ergriff die Partei der Frau und rettete sie aus ihrer traurigen Lage dadurch, daß er ihrem Gatten zu ihren Gunsten die Hälfte seines Gehaltes abzog. Einige Zeit nach dieser Anordnung mußte Marchand

in Versailles die Orgelparthie der Messe vor dem Könige spielen. Die Musik wurde wie gewöhnlich gut executirt, ganz besonders erfreute den König Marchand's Spiel. Als die Messe aber zur Hälfte vorgetragen und man beim „**qui tollis peccata mundi**“ angelangt war, brach Marchand sein Spiel ab und verließ die Capelle. Dieses Benehmen würde dem Könige, welcher in dem Glauben stand, es sei dem Marchand unwohl geworden, nicht weiter auffallend gewesen sein, wenn er ihn nach dem Gottesdienste im Vorzimmer nicht ganz wohl und munter angetroffen hätte. Der König erhielt auf die Frage nach der Ursache seiner Entfernung die Antwort: „Sire, wenn meine Frau die Hälfte meines Gehaltes bezieht, so mag sie auch die Hälfte der Messe spielen.“ Der König gerieth hierüber in Zorn und verwies ihn aus Frankreich. Später wurde ihm jedoch die Rückkehr wieder gestattet.

Obgleich Marchand in Dresden von Jedermann angestaunt wurde, so durchschaute ihn aber doch der Concertmeister Folumier (ein geborner Belgier) und wurde über des aufgeblasenen Franzosen Anmaßungen, Aufschneiderei und Oberflächlichkeit in dem Grade erzürnt, daß er beschloß, diesem Treiben ein Ende zu machen. Nur Bach in Weimar konnte helfen. Sein Genie hatte ja das Stadium der Untersuchung noch nicht völlig durchlaufen. Auf Folumiers Einladung kam Bach nach Dresden, um mit dem Fremden in öffentlichem Concerte sich zu messen. Der König, welcher den Franzosen für unbesiegbar hielt, gab Befehl, Bach als Zuhörer im nächsten Hofconcert einzuladen, woselbst Marchand

in seiner blendenden Manier einige Stücke vortrug; der allgemeinste Beifall war sein Lohn. Nun wurde auch Bach aufgefordert, seine Virtuosität auf dem Claviere zu zeigen. Bach spielte mit einer Meisterschaft, die Niemand geahnet, am allerwenigsten Marchand. Am folgenden Morgen erhielt letzterer von Bach eine freundliche schriftliche Einladung, sich in einem musikalischen Wettspiel völlig zu bekämpfen. Marchand sagte zu. An dem vom Könige dazu bestimmten Abende war bei dem königlichen Marschall Grafen von Flemming bereits eine glänzende Gesellschaft versammelt. Auch Bach war schon da, nur Marchand ließ auf sich warten. Man beschickte ihn. Allein es wurde gar bald bekannt, daß er schon am frühen Morgen Dresden mit Extrapost verlassen habe. Deutsche Musik, d. i. der gute Gedanke nach Melodie, Rhythmus und Harmonie in reiner Form hatte den glänzendsten Sieg über französische Spielweise, über die verunstaltete, überladene Form ohne tiefern Gehalt davon getragen. „Es konnte dem Genie der Kampf nicht erspart werden, es mußte sich legitimiren über seine Berechtigung, und nur dann ist seine Stellung eine wirklich begründete, wenn es dies gethan hat." Bach feierte an jenem Abende seine Triumphe allein, wofür ihn der ungetheilteste Beifall belohnte. Er war jetzt kein „Bach", sondern ein „Meer", wie Beethoven einst von ihm sagte. Der König gab Anweisung zur Auszahlung von hundert Stück Louisd'or, welche indeß von einem Hofbeamten unterschlagen wurden. Möchte doch auch jetzt noch ebenso die reine Kunst über das lächerliche Virtuosenthum triumphiren.

Bach kehrte nach Weimar zurück, wurde aber bald vom Fürsten Leopold als Capellmeister nach Cöthen berufen, woselbst seine Verhältnisse sich äußerst angenehm gestalteten. Der Fürst überhäufte ihn mit Gunst, und selten unternahm er eine Reise, auf welcher Bach nicht sein Begleiter gewesen wäre. Nur in seiner Familie wurde dieser von einem harten Schlage betroffen. 1720 war er wieder mit dem Fürsten auf Reisen. Bei seiner Rückkehr fand er seine Frau, die bei der Abreise ganz gesund war, todt und auch schon begraben. Ein trautes Familienleben war aber Bach's höchste irdische Seligkeit, weshalb er sich nach zwei Jahren wieder verheirathete. Seine zweite Frau war Anna Magdalena Wülkens, eine Tochter des herzoglich weißenfelsischen Hofmusikus Wülkens. Diese zweite Ehe war eine überaus fruchtbare, sechs Söhne und sieben Töchter waren ihr Segen.

Bach's Ruhm war ein allgemein verbreiteter. Er selbst wußte, was er zu leisten vermochte. Aus diesem Grunde war es von ihm nur ein billiger Wunsch, auch eine gediegene Orgel zu haben. Zu diesem Behuf ging er 1721 nach Hamburg, um als Bewerber um die Organistenstelle an der Jakobikirche aufzutreten. Sein Wunsch wurde jedoch nicht erfüllt. Einem seiner Mitbewerber gelang es durch Bestechung, die Stelle zu erhalten. Der Prediger Erdmann Neumeister rügte dieses Verfahren öffentlich von der Kanzel herab mit den Worten: „wenn selbst einer von den Bethlehemitischen Engeln käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakob werden, hätte er kein Geld, so möchte er nur wieder davonfliegen.“

Von dieser Reise erzählt man sich eine höchst interessante Anecdote, welche ich der Merkwürdigkeit wegen hier folgen lasse: „Ein Virtuose reisete und kam durch eine Stadt, wo sich ein sehr geschickter Organist befand, in dessen Kirche zwei Orgeln waren, eine größere und eine kleinere. Er machte mit ihm Bekanntschaft, und sie wurden beide einig, zu ihrem Vergnügen auf den beiden Orgeln einander zu verführen (das ist das Schulwort) und in allerlei Arten von Phantasien, Duetten, Trio's und Quatuor's, fugirt und unfugirt, abwechselnd ihre Kräfte zu versuchen. Der Wettstreit wurde eine Zeitlang mit ziemlich gleichen Kräften fortgesetzt; mit der Harmonie, mit welcher der Eine auf der Orgel absetzte, fing der Andere auf der seinigen wieder an und führte das harmonische Gewebe fort. Der folgende Spieler vollendete den unvollkommen gelassenen Rhythmus des vorhergehenden, und es schien, als ob die vier Hände und die vier Füße von einem und demselben Kopfe geleitet würden. Nach und nach fing der fremde Virtuose an, die versteckteren Künste des Contrapunktes und der Modulation zu Hülfe zu nehmen. Er bediente sich der Vergrößerung und Verkleinerung gewisser Sätze, vereinbarte mehrere Subjecte, versetzte sie in die Gegenbewegung und fiel mit einem Male in die allerentfernteste Tonart. Der Organist des Ortes merkte, was der andere machte; er suchte ihm nachzuahmen und es entstanden harmonische Lücken; er fing an zu suchen, stolperte und ward von dem Reisenden redressirt, aber in neue Irrwege geleitet, aus welchen er sich schlechterdings nicht herauswinden konnte. Er stand also von seinem Griffbrette auf,

lief zu seinem Gegner, dem er den Kampfpreis zuerkannte, ersuchte ihn, sein künstliches Orgelspielen so lange allein fortzusetzen, als es ihm beliebte, bewunderte und umarmte ihn, und sagte: er müsse entweder Sebastian Bach oder ein Engel vom Himmel sein. In der That war es Seb. Bach, mit welchem der Organist sich nicht gemessen haben würde, wenn er ihn gekannnt hätte."

In demselben Jahre erhielt Bach einen Ruf nach Halle als Organist an die Marktkirche, dem er jedoch nicht folgte. Erst 1723, im Alter von 38 Jahren, trat er in die Stellung über, welcher er bis zu seinem Tode seine besten Kräfte widmete; er wurde Cantor an der Thomaskirche zu Leipzig.

Es ist gewiß nothwendig, daß eine Stadt, deren Einwohnerschaft hauptsächlich den Handel zum Berufe hat, Institute besitze, welche einem andern Gotte dienen als dem Merkur. Wie gar leicht zieht der Klang der geltenden Metalle ein Gewand von Erz um das menschliche Herz! Wie gar leicht neigt sich die moralische Kraft beim specifischen Kaufmanne zur Härte, Unbarmherzigkeit, Selbstsucht, Habsucht, zum Geiz und zu allem, was weder Gott noch Menschen gefällt! Es ist sehr weise, wenn Behörden solche Institute zu erhalten den Willen haben; es ist sehr unweise, wenn Behörden, mit der Zeit und ihren oft kindischen Forderungen schwimmend, ihre Macht in übelangewandter Nachgiebigkeit beweisen.

Leipzig besaß und besitzt noch jetzt in seinem Thomanerchore ein Institut, das von Woche zu Woche in den trefflichsten Compositionen und in der präcisesten Ausführung das göttliche Wort durch seine

Straßen trägt. Der Bürger, der den sonntäglichen Gottesdienst versäumt, wird von einem wandernden Gottesdienste in seinem Hause aufgesucht. Und ein guter Gesang verhallt nicht ungehört. Still wirds im Laden, ruhig im Comptoir, die Arbeiter im Magazine schleichen näher der Straße, wenn der Thomanerchor seine Motette, seinen Psalm in altgewohnter Präcision absingt. Selbst der jüdische Geldhändler tritt zum offenen Fenster und hört wohl mit Andacht und Rührung die begeistert gesungenen Worte: „Fragst du, wer er ist, er heißet Jesus Christ." Das ist auch Missionsgottesdienst. Hierin liegt der moralische Nutzen der Singchöre an den Gymnasien. Nicht tief genug zu beklagen ist es, daß in unserm Preußen diese Institute immer mehr verschwinden.

Der Cantor an der Thomaskirche in Leipzig hat außer der Leitung des musikalischen Theiles des Gottesdienstes vornehmlich die musikalische Ausbildung der Thomasschüler als selbstständigen Gesangeschor zum Berufe. Daß Bach hierzu der rechte Mann war, braucht nicht besonders betont zu werden. Er kam in Leipzig an einen Posten, wo sich alles an ihm Geltung und dankbare Anerkennung verschaffte: seine Fertigkeiten als Orgelspieler im öffentlichen Gottesdienste, als Clavier= und Violinspieler im Freundeskreise; seine theoretischen Kenntniße als Lehrer künftiger Organisten und Contrapunktisten; seine Lehrergabe als Gesanglehrer an der Thomasschule und Vorsteher des Thomanerchores; sein Directionstalent bei Aufführung kirchlicher Oratorien; sein frommer Sinn als Kirchencomponist; seine Biederkeit als Familienvater und Bürger. Er bedurfte in seinem Wir=

kungskreise nicht des Glanzes, nicht der Fülle des Weltlebens, das für seine großen Genossen im Reiche der Tonkunst ein unentbehrliches Element war. Sein Leben war rein innerlicher Natur, einzig der Tonwelt gewidmet, in der er zu vollenden und mit seinem Geiste zu erfüllen hatte, was aus den Bestrebungen im Bereich der Kunst vom Mittelalter herüber gebracht war.

Die Trennung vom Fürsten Leopold wurde ihm freilich sehr schwer. Seine aufrichtige Liebe zu demselben bewies er, als der Fürst im folgenden Jahre plötzlich starb, sofort durch die Composition einer Trauercantate.

Als Cantor an der Thomaskirche hatte Bach gegen den Hof in Dresden Pflichten, deren Erfüllung öftere Reisen in die Residenz erheischten. Daselbst benutzte er die Gelegenheit gewöhnlich, sich öffentlich hören zu lassen. 1736 erhielt er den ehrenden Titel eines königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Hofcompositeurs.

Es lag in der Natur der Sache, daß Bach, dessen Name nunmehr die Bezeichnung einer europäischen Berühmtheit bedeutete, von Künstlern aller Völker aufgesucht wurde. Sein Haus war ein förmlicher Tummelplatz der Kunst. Jedes in Deutschland erscheinende kirchenmusikalische Kunstwerk, welches über das Niveau des Gewöhnlichen hinausragte, wurde erst der Prüfung und dem Gutachten Bach's übergeben; in seiner Wohnung fanden die ersten Proben statt; in der Aula der Schule geschah die Executirung mit vollem Chore und Orchester, und bewährte sich die Composition, so genoß deren Urheber die hohe

Auszeichnung, daß Bach die Aufführung derselben beim Gottesdienste beschloß. Noch jetzt herrscht bei den Kirchencomponisten des protestantischen Deutschlands die lobenswerthe Sitte, daß sie ihre Compositionen behufs der Aufführung in der Thomaskirche an deren Cantor einsenden. Schreibt dieser dann zurück, daß die Composition gut ist und zur Aufführung gebracht werden soll, so wird dieser Brief gleich einem hohen Ehrendiplom sorgfältig aufbewahrt. Sörgel in Nordhausen hat mir vor einigen Jahren deren mehrere vom Thomanercantor Weinlig († 1842) gezeigt.

Mit allen berühmten Kunstgenossen seiner Zeit stand Bach im Verkehr, so mit dem berliner Graun, der durch seine meisterhafte Passionsmusik „der Tod Jesu" noch jetzt im besten Andenken lebt; mit Hasse, der im Fache der Kirchenmusik auch hochgeschätzt wurde; mit dem hamburger Telemann; mit Franz und Georg Benda und vielen Andern. Auch Nichtmusiker bewarben sich um Bach's Freundschaft. Unter diesen war es besonders der berühmte Humanist Joh. Matth. Gesner, welcher schon früh in Weimar ein intimes Verhältniß mit Bach anknüpfte. Dasselbe gestaltete sich, als Gesner 1730 Rector an der Thomasschule in Leipzig und somit Bach's Vorgesetzter wurde, nur noch inniger. Selbst nach seinem Weggange als Bibliotheker in Göttingen 1734 dauerte die Freundschaft zwischen Gesner und Bach fort. Nur Einer vermied es, sich Bach zu nähern, und von diesem Einen hätte man gerade erwarten sollen, er würde jede sich ihm bietende Gelegenheit ergriffen haben, Bach an sich herantreten zu lassen, da er

unserm Meister in künstlerischer Hinsicht doch vollkommen ebenbürtig war. Händel heißt der große Mann, der im Punkte künstlerischer Rivalität hier sehr klein erscheint; ihm fehlte das feine Bewußtsein der Humanität. Es ist wahr: Händel's Gedankenreichthum, die Kraft und Fülle seines Ausdrucks war viel gewaltiger, viel sieghafter als die Bach's; zu ihm blicken wir auf gleichwie zu einem Aar, der in kühnem Siegesfluge die Regionen des ewigen Lichtes erstürmen will. Das Alles wußte Bach längst. Er wollte ja auch einen Wettflug mit ihm nicht beginnen, er, der das Reich der Tiefe beherrschte, wie der königliche Schwan die blaue Meeresfluth. Händel besuchte seine Vaterstadt Halle zu wiederholten Malen. Bach versäumte nie, ihn theils nach Leipzig einzuladen, theils ihn selbst in Halle aufzusuchen. Allein er lehnte die Einladung stets bestimmt ab, und einer persönlichen Begegnung wußte er immer geschickt auszuweichen. Und doch hatten beide Männer ein und dasselbe herrliche Ziel sich gesteckt, die Menschheit durch ihre Kunst zu bessern, wie Händel einen Engländer einst, seinen „Messias“ betreffend, corrigirte.

Von den elf Söhnen Bach's sind vier zu musikalischer Bedeutung gelangt: Der älteste, Friedemann, war unter allen seinen Brüdern und nach des alten Bach eigenem Urtheile unter allen dessen Schülern der begabteste. Sein starrer Sinn und sein ordnungsloses Wesen machten ihn aber zu einem sehr unglücklichen Menschen. Zuerst war er Organist an der Sophienkirche in Dresden, hierauf in Halle an der Marktkirche; dann lebte er ohne feste Anstellung abwechselnd in Leipzig, Braunschweig, Göttingen

und Berlin, wo er 1784 im größten Elende sein Leben beschloß. W. H. Riehl urtheilt in seinen „musikalischen Characterköpfen" über denselben: „Es war eine eigene Fügung, daß einer von Bach's Söhnen und zwar der begabteste, den man damals für allein fähig hielt, den großen Vater zu ersetzen, und gleichzeitig den negativen Beweis für die Behauptung führen müsse, daß nur in der engen Begrenzung, nur in der von Geschlecht zu Geschlecht überkommenen Gediegenheit des bürgerlichen und Familienlebens die Künstlergröße Joh. Sebastian's zu ihrer kernhaften Eigenthümlichkeit gelangen konnte. Wilh. Friedemann Bach „emancipirte" sich von der Beschränktheit der Cantor-Verhältnisse; die Solidität des festsässigen und im Familienleben gewurzelten und geweiheten Bürgerthums war ihm langweilig, das noble Vagabondiren eines fahrenden Genie viel anziehender, des großen Vaters Anspruchslosigkeit verwandelte sich bei ihm in hochfahrenden Künstlerstolz, und wo ihm die Begeisterung ausgegangen war, suchte er sie im Trinkglase wieder zu finden. Statt Talent und Thatkraft zusammenzuraffen, ließ er beides zerfahren und in Schaum aufgehen. Kurzum, er war das rechte Vorbild eines modernen und banalen Kunstproletariers." J. P. Lyser entwirft in seinen „neuen Kunstnovellen" ein Bild von dem Verhältniß Sebastians zu seinem Sohne Friedemann, so zart und innig, daß ich es, obgleich Dichtung, hier folgen lasse: „Einst reiste S. Bach von Leipzig nach Dresden zu Neujahr, um seinen Sohn Friedemann, derzeit Hoforganist an der Sophienkirche, zu besuchen. Nach beendetem Gottesdienste trat der alte

Bach hervor und begrüßte seinen Sohn mit den Worten: „Ei der Tausend, Friedemann! Du hast mir gleich eine reine Herzensfreude gemacht, noch eh' wir uns sahen! Wahrhaftig, du hast brav, du hast groß gespielt. Ei Junge, du weißt's: tüchtige Schüler für unsere hochheilige Kunst zu bilden war immer mein Stolz, und der liebe Gott wird mirs nicht für Hochmuth anrechnen, wenn ich dirs sage, wie du mir von jeher der liebste Schüler warst, so bist du auch mein bester geworden." In Friedemanns Wohnung angelangt sollte derselbe seinem Vater Rechenschaft über seine Arbeiten ablegen, wobei sich folgendes Gespräch entwickelte:

Friedemann: Ich arbeite viel, doch nur Weniges genügt mir, und was mir nicht genügt, vernichte ich lieber, als daß ich es der Welt mittheile. In der Kunst soll man entweder das Höchste, oder gar Nichts leisten.

Sebastian: Ei nicht doch, das wäre ja eine harte Bedingung für Viele, für die Mehrzahl derer, die es treu und redlich mit der Kunst meinen, die in ihr oft das einzige Glück ihres Lebens finden, den Trost für Alles, was ihnen sonst die Erde versagt. Der Auserwählten sind nur Wenige, der Berufenen sind Viele! — He, Friedemann! willst du dir nicht bald ein Weiblein suchen unter den Töchtern des Landes? Potz tausend! der Herr Hoforganist würde nicht lange zu suchen brauchen, um ein hübsches, braves Mädel zu finden. Gott segne mir das liebe Sachsenland. Also frisch, Friedemann! Jung gefreit hat Niemand gereut.

Friedemann: Es ist ein ernster Schritt, Vater.

Sebastian: Nun freilich ist er das, und ich bin gewiß, daß du ihn nicht leichtsinnig thun wirst; aber ich bitte dich, lieber Junge, thue ihn bald. Ei! wie wollte ich mich freuen, wenn du mich zum Großvater machtest, und wär's ein Junge, müßt er nach mir genannt werden, und ich lehrt' ihn die ersten Noten lesen. Ei ja, es ist wahr: der Ehestand ist kein Kinderspiel, und ich kann dir's sagen, Friedemann, ich hab' oft sorgen und mich wacker placken müssen, um für euch Buben und Mädel immer das liebe tägliche Brot zu gewinnen. — Nun, hat mirs denn der liebe Gott nicht auch gesegnet? Hab' ich euch nicht alle glücklich großgezogen, euch zu braven Menschen, und euch Buben zumal zu tüchtigen Musikern erzogen? Es ist doch eigen, Friedemann, daß von unserm Aeltervater an alle Söhne der Familie Bach Lieb' und Geschick zur Kunst hatten. Friedemann, thu' mir die Liebe und nimm dir bald ein Weib; wenn dann deine Jungen auch Liebe und Geschick zur Musik zeigten, ha! was wäre mir das für eine Freude. — Ich hab' auch schon oft daran gedacht, ich möchte wohl etwas schreiben, wie die alten Meister, was so nach hundert und mehr Jahren die Menschen erfreuen und erbauen könnte, daß sie wohl gar meiner noch in Liebe gedächten. Gott verzeih' mir's, wenn etwas von weltlichem Hochmuth in diesem Gedanken war, mein Herz wußte, als ich ihn dachte, nichts von Eitelkeit und derlei — nun ich denk' auch nicht mehr so sehr daran; aber das ist mir oft eingefallen, und ich werd es denken, so lang ich lebe: wie es doch gar zu hübsch sein müßte, wenn einmal alle Bach's im himmlischen Freudenreich versammelt sein würden und

dort zur Ehre Gottes musicirten in alle Ewigkeit, Friedemann! ein „Halleluja" ausströmend im Anschauen des Unerschaffenen, der da war, ist und sein wird, — Friedemann! Kind meines Herzens, daß du mir dort nicht fehlst!" —

Der zweite Sohn Seb. Bach's, Carl Philipp Emanuel, wurde von Friedrich dem Großen als Kammermusikus angestellt; seine dienstlichen Functionen bestanden hauptsächlich darin, den König beim Flötenspiel zu begleiten. 1767 ging er als Musikdirector nach Hamburg, wo er 1788 starb.

Johann Christian, gewöhnlich der mailändische oder englische Bach genannt, war seit 1754 Organist in Mailand, seit 1759 Capellmeister in London, wo er 1782 starb.

Johann Christoph Friedrich, der bückeburger Bach genannt, kam als Capellmeister in die Dienste des Grafen Wilhelm von Schaumburg zu Bückeburg.

Drei Jahre vor seinem Tode unternahm der alte Bach eine Reise nach Berlin um einestheils seinen Sohn Emanuel zu besuchen, anderntheils aber einer schon oft an ihn ergangenen Einladung des großen Königs Folge zu leisten. Er reisete in Begleitung seines Sohnes Friedemann (jetzt ohne feste Anstellung) über Potsdam, weil der König zu jener Zeit daselbst residirte. Wie groß des Königs Verlangen war, den Meister persönlich kennen zu lernen, geht aus der Empfangsscene hervor. Friedrich II. war eben im Begriff, bei dem allabendlich im Schlosse zu Potsdam stattfindenden Kammerconcerte selbst eine Pieçe für Flöte vorzutragen, als ihm durch einen

Offizier die geschriebene Liste der im Laufe des Tages einpassirten Fremden überbracht wurde. Kaum erblickte der König Bach's Namen, als er die Flöte aus der Hand legend sich an die anwesenden Musiker mit den Worten wendete: „Messieurs, der alte Bach ist angekommen." Sofort ließ er diesen zu sich auf das Schloß bescheiden, nicht daß ihm Zeit geblieben wäre, seinen Reiseanzug mit einem andern zu vertauschen, und der König empfing ihn mit den Zeichen der unverkennbarsten Achtung in sehr zuvorkommender Weise. Im Vorzimmer schon kam er ihm entgegen, hieß ihn willkommen und rief einigen vorlauten Kammerjunkern, welche über Bach's pflichtschuldige Complimente zu lachen anfingen, zornig die Worte zu: „**Messieurs! voyez vous, c' est le vieux Bach!**" Daß Bach durch seine Kunst hier große Triumphe feierte, darf bei seiner allgemeinen Berühmtheit nicht mehr verwundern. Er probirte jedes in den Zimmern des Königs stehende Silbermann'sche Piano, und jede dieser Proben war eine Kunstleistung im Sinne des Wortes. Angeregt durch die Gunstbezeugungen des Königs und im vollen Bewußtsein über den Besitz der reichsten Kunstmittel erbat er sich am Schlusse vom Könige ein Fugenthema, das er sofort zur großen Ueberraschung des kunstverständigen Königs ex tempore ausführte. Nach Leipzig zurückgekehrt bearbeitete er dieses Thema schriftlich sehr vollständig, dedicirte es Friedrich dem Großen und gab es unter dem Titel „musikalisches Opfer" heraus. In den nächsten Tagen während seines Besuches in Potsdam führte man ihn in alle Kirchen. Auch hier erwarb er sich durch sein vortreffliches Spiel Beifall und Bewunderung der Zuhörer.

Wie wenig Bach auf die Schonung seiner Augen bedacht war, ist schon oben bei Erzählung seiner Jugendgeschichte in Ohrdruff angedeutet. In Leipzig war die Anstrengung derselben eine übermäßige. Eins seiner berühmtesten Werke „die Kunst der Fuge" hat er mit Hülfe seiner Söhne selbst in Kupfer gestochen, weil kein Verleger die Herstellung und Herausgabe übernehmen wollte. Dafür mußte er sehr hart büßen. Er hatte sich ein Augenleiden zugezogen, an dem er fast erblindete. Zweimal ließ er sich operiren. Der Erfolg jedoch war so unglücklich, daß seine Sehkraft gänzlich erlosch. Es wurden noch viele Mittel zur Hebung des Uebels angewendet; allein dasselbe wurde dadurch nur verschlimmert. Auch seine übrigen Lebenskräfte nahmen sichtlich ab. Auf diese Weise näherte sich der Tag seiner Auflösung. Zehn Tage vor seinem Tode erfreuten ihn noch zwei Dinge. Beim Erwachen am frühen Morgen war er wieder im vollen Besitz seines Gesichts, daß er sogar das helle Licht ertragen konnte. Das zweite freudige Ereigniß war ein Brief seines Sohnes Emanuel aus Berlin, den ich der Merkwürdigkeit wegen hier folgen lasse:

Hochverehrtester Herr Vater!

Dieselben werden Ihrem gehorsamsten Sohne verzeihen, daß er so lange nicht an seinen geliebtesten und verehrtesten Herrn Vater geschrieben, und solche Versäumniß meiner schuldigen Pflicht nicht für einen Mangel an kindlicher Liebe oder gar am gehörigen Estime halten, indem einzig und allein meine vielen Amtsgeschäfte mich verhindern, so oft an meinen verehrten Herrn Vater zu schreiben, als ich es wünsche;

denn es ist anjetzt in der schönen und prächtigen Residenz ein gewaltiges Leben, was die Musik betrifft, und bei Hofe zumal ist alle Woche zwei bis dreimal großes Concert, ungerechnet die Privatergötzungen, so sich Sr. Majestät der König fast alle Abende in Ihrem Cabinette machen, wobei ich auf dem schönen Silbermann'schen Claviere, darauf mein geliebter und verehrter Herr Vater vor Sr. Majestät sich hören ließen, accompagnire.

Sr. Majestät bläst noch immer die Flöte ganz wundervoll, und achte ich seinen Ton für noch schöner und voller, als Herr Quantz ihn hervorbringen kann. Was aber den Tact betrifft, so muß ich immer sehr Acht geben, daß ich treffe, was Sr. Majestät eben wollen, weil Sie einmal darauf capricirt sein, sich um die Vorschriften gar wenig zu kümmern, sondern mit Fortschreiten, Nachgeben und Anhalten ganz nach Dero Belieben und Gefühl verfahren, was sich allerdings gar schön anhören läßt, wenn Sie allein spielen, aber in den Concerten oftmals schon große Confusion angerichtet hat.

Mit meiner Begleitung sind Sr. Majestät jedoch noch immer sehr zufrieden gewesen, und fast nach jeder Pieçe, so wir zusammen executirten, hatten Sr. Majestät die Gnade mir zu sagen: „Sieht Er, das hat Er gut gemacht."

Nach meinem verehrtesten Herrn Vater erkundigen sich Sr. Majestät noch immer sehr freundlich, und haben mich schon zum öftern gefraget: „Will denn sein Papa nicht wieder einmal nach Berlin kommen?"

Dieses möchte ich nun auch meinen Herrn Vater mit geziemender Bescheidenheit fragen und könnte ich

im Voraus versprechen, daß, wenn mein verehrter und geliebter Herr Vater uns besuchen wollte, derselbe gewiß von Allen mit großer Freudigkeit und Honneurs sollte empfangen werden. Bitte mein eiliges Schreiben zu pardonniren, meine verehrteste Frau Mutter, meine theuren Brüder, ingleichen auch meine geliebten Jungfern Schwestern bestens zu grüßen und bald mit einer Antwort zu beglücken

Berlin, Dero gehorsamsten Sohn
d. 16. Juli 1750. **Phil. Emanuel Bach.**

Der alte Meister konnte seinem Sohne freilich nicht mehr selbst antworten. Kurz vor der Mittagsstunde des 18. Juli wurde er vom Schlage gerührt. Hülfe war nicht mehr möglich. Am 28. Juli 1750, Abends 8½ Uhr hauchte er seine Seele aus. Sein Grab ist auf dem St. Johanniskirchhofe zu Leipzig zu suchen.

Im Musiksaale der Thomasschule zu Leipzig befindet sich ein charactervolles Oelgemälde und in der Singakademie zu Berlin eine auf Befehl Friedrich Wilhelms **IV.** von dem Bildhauer W. Wolf in vollendeter Weise aus Marmor ausgeführte Büste Bach's.

1842 wurde dem großen Todten auf Mendelssohns Anregung neben der Thomasschule zu Leipzig ein Denkmal gesetzt, das leider wenig künstlerischen Werth besitzt.

Wenn wir Johann Sebastian Bach für uns Cantoren, Organisten und Schullehrer eine hohe Bedeutung zugestehen, und in Betracht seiner reichen Wirksamkeit auf dem Gebiete kirchlicher Musik müssen wir dieses, so ist es gewiß wichtig, seine Bedeutung zu erkennen und dieselbe uns zum Segen gereichen zu lassen.

Das Leben in der Musik, kirchlicher wie weltlicher, ist nicht darnach angethan, ein Streben in größter Allgemeinheit nach dem Ideale zu entwickeln. Betäubende Ueberladungen, unberechtigte Verzierungen und häßliche Schnörkeleien vernichten alle Einfachheit und natürliche Schönheit. Lärm, Lärm und wieder Lärm! Viele Instrumente und viele Künstelei, aber wenig Kunstwahrheit, wenig deutliche, eindringende und ergreifende Grundgedanken.

„In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrthum, kaum ein Fünkchen Wahrheit."

Das ist die Musik unseres Zeitalters. Man höre, was jetzt in einem vielgelesenen Blatte (Ueber Land und Meer. V. 25) geschrieben wird: „Arditi's, Bació, Walzer für Gesang, hat eine so große Verbreitung gefunden, daß er, nach Dr. Sonnleithners Mittheilung, von diesem in Jerusalem auf der Orgel während des Hochamtes gehört wurde." — Gleichviel, ob katholischer oder protestantischer Gottesdienst, — das Instrument, das diesem heiligen Dienste geweiht wurde, soll niemals durch profane Musik

entweiht werden. Man höre weiter, wie ein als tüchtiger Orgelspieler bekannter Musiker in einem andern vielgelesenen Blatte (Gartenlaube Nr. 6 1863) über die neue Orgel in der St. Nikolaikirche zu Leipzig referirt: „Es stellte sich unter den vielen anwesenden Künstlern sehr schnell das allgemeine Urtheil dahin fest, daß hier wirklich neue Bahnen geöffnet, die alte Starrheit des Orgeltones, die der Herrschaft des Papstthumes ähnlich, hier völlig gebrochen, an seine Stelle die anschmiegende Weichheit, welche bis dahin nur dem Orchester eigen gewesen, getreten war." Es ist mir unbegreiflich, wie man in dem Irrthume hat befangen werden können, es als einen Fortschritt zu betrachten, daß die neue Orgel in Leipzig in ihrem Toncharacter eine Aehnlichkeit mit dem Orchester zeige. Der Orgelton steht auf der Parallele mit dem Dogma; unsere Kirche kennt kein Papstthum, wohl aber das biblische Dogma. Ein Character, der weich genug ist, einem andern Character sich anzuschmiegen, wird als Character untergehen. Soll eine Orgelstimme einen bestimmten Character haben, so darf sie sich nicht „anschmiegen." Mitwirken im Verein der verschiedenartigsten Charactern soll die Orgelstimme, um so einen vollkommenen Ton und nicht orchestrale Wirkung zu schaffen. Die Kirche leidet keine Effecte, sie soll die Stimmung der Gemeinde schaffen und dann beherrschen. In diesem Sinne hatte Dr. Ahlfeld bei Einweihung der Nicolaiorgel am 16 November 1862 als Thema seiner Weihpredigt den Satz aufgestellt: „die Orgel ist Mithelferin unserer Andacht." Daß Claus Harms der Orgel den Vorwurf zuschleudert, sie habe keine Religion,

kann man ihm verzeihen, weil er Claus Harms war. Der Religiosität eine Stütze, ein kräftiges Beförderungsmittel zu sein, darin liegt der Zweck der Orgel. Das ist durch einen sich „anschmiegenden" Ton nicht zu erreichen. Der Orgelton soll und muß deshalb starr, streng, fest, unbiegsam, schneidend scharf und doch auch voll wie der Donner sein. Dem subjectiven Gefühlsausdrucke, wie er sich bei den Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten des Orchesters geltend machen kann, ist er ganz unzugänglich. Und so soll und muß auch die kirchliche Musik beschaffen sein. Bach's Themen zeigen in jedem Weiterschritt, in jeder Wendung diese kirchliche Starrheit, wonach vom „anschmiegenden" Standpunkte aus sich aus denselben Nichts schaffen läßt. Allein der rechte Contrapunktist will sich ja gar nicht „anschmiegen", er will Namens der Kirche im Gemüthe der Gemeinde arbeiten, der Ton ist ihm das Mittel, niemals der Zweck. Und das war bei Bach in hohem Grade der Fall. Wie er seine Themen erfand, kann in Hinsicht seiner Bedeutung gleichgültig sein. Wie schnell er sie aber zu verarbeiten verstand, wie streng er die Kunstgesetze dabei beachtete, das zu wissen sollte für unsere Berufsausübung segensreich sein. Nicht, daß wir ihn erreichten — verstehen lernen wollen wir ihn, daß wir seinen kirchlich musikalischen Geist der Kirche erhalten, daß wir die in ästhetische Liederlichkeit versunkene moderne Salonmusik in Sitte und Zucht zurückführen und uns erlaben an seinen Schöpfungen, wie der matte Pilger am Quell der Wüste. Es ist freilich ein eigenes Ding um das Verständniß Bachs, und eben sowohl Händels. Man muß Protestant

sein, um sich in die Anschauungs- und Empfindungsweise jener Altmeister ganz hineinzuleben. Kiesewetter, der Katholik, welcher klar und verständlich zuerst das chaotische Material der Geschichte der Musik zurecht legte, weiß mit Bach und Händel Nichts anzufangen.

Es ist Irrthum, wenn man meint, Bach's Musik sei eine verkappte angewandte Mathematik, eine Pseudomusik; Irrthum ist es, wenn man meint, Bach's Hauptverdienst und das eigentliche Wesen seiner Compositionen liege in der hohen contrapunktischen Kunst, in der Meisterschaft der Bearbeitung. So versieht es Julian Schmidt (siehe dessen „Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert." 2 Bde. Leipzig. 1853) darin, daß er den Character der Fugenform als eine Eigenthümlichkeit der Bach'schen Musik annimmt, also das sachliche Kennzeichen in ein persönliches verwandelt. So etwas muß auch dem scharfsinnigsten Beobachter noch oft begegnen, bis einmal mit der historischen Erkenntniß der Musik Ernst gemacht wird. Die richtige Beantwortung einer Frage vermag dieses ganze Gebiet zu erhellen. Warum nämlich war es gerade die Musik, durch welche die Deutschen nach dem dreißigjährigen Kriege sich zuerst die höhere weltgeschichtliche Stellung wieder erwarben? Antwort: Weil dies die Macht war, welche der Krieg nicht hatte vernichten oder brechen können. Alles hatte ein Ende, nur die alten Cantorschulen bestanden und bildeten in ihrer einsamen, unermeßlich gründlichen Kunst die fortleitende Kette, die männliche Zucht, an die der deutsche Geist sich hingeben, in der er zuerst erstarken konnte.

Das ist der Segen der Schule! Dieser Bewahrung geschichtlicher Continuität in der trübseligsten Zeit verdanken wir es, daß wir haben die weltberühmte musikalische Nation werden können. Diese Continuität vom alten Cantorhause aus zeigt sich ebensosehr bei Händel als bei Bach. Und als die Engländer erstaunten ob Händel's unvergleichlicher Chöre und nicht fassen konnten, wie so etwas nur möglich sei, da sagte Mattheson, Händels Jugendfreund: „das ist gar nicht allein sein Verdienst, das hat er bei Zachau und Andern gelernt."

Bach's Meisterschaft im Contrapunkte tritt uns zwar in der anspruchslosesten Invention, in der kunstreichsten Fuge, in dem vielstimmigsten Chore gleich stark entgegen. Da finden wir keinen mißrathenen Intervallenschritt, weder im Thema, noch im Contrapunkte. Jeder Tact läßt den Meister erkennen. Und wenn wir nur nach dieser Seite hin Bach'sche Werke studiren wollten, wir würden am Ende einen reichen Lohn ernten, der sich in der richtigen Beurtheilung contrapunktischer Arbeiten äußerte. Oder wäre es etwa gleichgültig, z. B. Bach'sche und Rink'sche Fugen auf einen und denselben Grad künstlerischer Geltung zu stellen? Wäre es etwa gleichgültig, unserm Musikschüler, der sich dem Dienste der Kirche widmen will, und dem wir das rechte Kunststreben einzupflanzen die Pflicht haben, z. B. Bach'sche oder eines kleinen Meisters Choralfigurationen zum practischen und theoretischen Studium vorzulegen? Damit soll nicht gesagt sein, daß Bach und nur Bach unser einziger Meister sei. Solche Methode würde zu einem engherzigen Zunftgeiste führen, der unserm Streben schon

bei seiner Geburt den Giftbecher reichte. Wir wollen die andern Meister auch kennen, und je nachdem ihre Arbeiten sind, lieben lernen. Allein gerade in den Bach'schen Meisterwerken und durch das Studium derselben können wir zu der Erkenntniß des wahren Kunstideals gelangen. Denn Bach hat es stets verschmäht, durch äußere Mittel zeitweilig wirkende Effecte hervorzubringen; sein Streben ging dahin, durch die in der Kunst selbst begründeten inneren Mittel, durch Harmonie, Melodie und Rhythmus, das Wesen derselben zur Anschauung zu bringen. Auf Bach gründet sich das ganze gegenwärtige System der Harmonie und des Contrapunktes; aus seinen Werken haben Albrechtsberger, Kirnberger, Marpurg, Knecht und Vogler geschöpft und die Kunstgesetze wenn auch nur erst in einer empirischen Anhäufung von allerhand Regeln aufgestellt. Später haben Gottfried Weber, Marx, Lobe und Moritz Hauptmann zwar ein mit Gründen versehenes System aufgebaut, das sich der Wissenschaft nähert; allein wieder bilden Bach's Werke die practische Unterlage. So lange Musik gelehrt wird, so lange wird auch Bach seinen Einfluß in Theorie und Praxis auf den fernern Entwickelungsgang der musikalischen Kunst und Wissenschaft behalten.

So groß aber auch Bach's Meisterschaft in der contrapunktischen Kunst war, so unbegreiflich oft seine imitatorischen Behandlungen des Themas und Contrapunktes erscheinen; so bediente er sich derselben doch nur als Mittel, niemals als Zweck. Sein Thema, sobald es durch eigene hervorstehende Eigenschaften den Hörer und Spieler geistig anzuregen vermag,

entbehrt oft der allergewöhnlichsten contrapunktischen Behandlung, als der Umkehrungen, Augmentationen u. s. w. Sehr viele von den Fugen des „wohltemperirten Clavieres“ bezeugen dieses. Bach wußte übrigens auch, und jeder Künstler sollte es sich merken, daß diese contrapunktischen Mittel gar oft nur als Deckmantel der Erfindungslosigkeit verwendet werden. In dieser Hinsicht ist für die contrapunktirende Kunst unserer Tage eine schonungslose Kritik die größte Wohlthat, und wir müssen es dankbar anerkennen, wenn z. B. Emanuel Klitsch (Musikdirector in Zwickau), ein feiner Kenner und freimüthiger Recensent, in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Band 47 Nr. 16 sich also vernehmen läßt:

„Die öfters in neuerer Zeit bald mit mehr, bald mit weniger Schroffheit hingestellte Ansicht, daß in der Literatur für Orgel das Zopfthum noch sehr viel vorwalte, das Steife und Trockene, nur mit technischem Geschick ausgeführt, für Frisches angesehen werde, daß sich Viele, die gründliche Compositionsstudien gemacht, aber nicht ausgerüstet mit der Begabung des Schaffens, für berufen halten, fort und fort zu produciren, gleichviel ob das, was sie oft mühsam der Natur abgewinnen, von irgend welcher Bedeutung sei, aus wirklichem, innerem Schaffensdrang hervorgegangen — diese Ansicht sollte durchaus nicht so viele Gegner aufzuweisen haben, als es wirklich der Fall ist. Ein ruhiger, unparteiischer Blick würde sie gewiß mehr mit dem Gedanken vertraut machen, daß in der, neuerdings namentlich mehrfach ausgesprochenen Behauptung viel Wahres enthalten sei, wenn auch mitunter der Eine oder der Andere zu weit gegangen sein mag und etwas über die Schnur gehauen

haben sollte. In neuerer Zeit namentlich ist Vieles dem Drucke übergeben worden, was besser ungedruckt geblieben wäre, weil es auf den Namen einer Bereicherung nach der inhaltlichen Seite keineswegs Anspruch zu machen berechtiget ist. Vielleicht trägt davon einige Schuld die Kritik, die nicht immer mit der erwünschten Freimüthigkeit an die Beurtheilung derartiger Erzeugnisse geht, oder auch von Solchen häufig ausgeübt wird, die nicht mit dem richtigen Blicke der Sache auf den Grund sehen können, sondern meist nur an das Aeußerliche der Arbeit sich halten und die Posaune des Lobes schon anstimmen, wenn jemand gut contrapunktirt hat und dem eigentlichen Handwerke gerecht geworden ist. Trotzdem daß die Verlagshandlungen ziemlich viel Schwierigkeiten den Componisten in den Weg legen, wird doch noch unendlich viel von denselben gedruckt, und gerade öfters Solches, das zurückgewiesen werden sollte, während Besseres, aber von noch unbekannten Autoren dargeboten, aus Verlegergründen keine Beachtung erhält, ja häufig nicht einmal einer Durchsicht für werth erachtet wird; bekannte Autoren dagegen, die öfters mehr aus Gewohnheit als aus Nöthigung produciren, finden willigen Absatz; die Welt, einmal gewöhnt, mehr auf den Schein, d. h. hier auf den Namen Gewicht zu legen, kauft und glaubt daran. Das alte Sprüchwort „**mundus vult decipi**" bewährt sich auch hier wie in vielen andern Verhältnissen, und ist so recht eigentlich das **principium movens** derer, die die Geschicke der Componisten lenken. Grollen wir darob nicht; ohne dieses Principium würde es schlecht um die Maculatur stehen. — Wenn jemand ein Werk wie eine Sonate (von einer verfehlten Orgelsonate ist in der

Recension die Rede, von welcher hier ein Bruchstück gegeben ist) schreibt, so setzt man voraus, daß er auch das nöthige Zeug dazu in sich hat. Nicht blos die Herrschaft über die Form, das Innehaben der Mittel, die zur Ausführung der rein technischen Arbeit vonnöthen sind, sondern es gibt ein Höheres, das das bloße Studium und Nachdenken nicht zu erzeugen vermag; und darin besteht doch eigentlich das „Zeug“, das er zu „erzeugen“ im Stande sei.“

Und dieses „Zeug“ finden wir bei Bach. Tiefe und Klarheit der Grundidee und unverworrenes Ausspinnen des goldenen Fadens bezeichnet den Meister, der uns sammelt, während Andere uns zerstreuen. In allen seinen Werken bekundet Bach einen tiefen unerschütterlichen Glauben an die Dogmen der Aesthetik, der ihn vor Extravaganzen und Zügellosigkeiten seiner eminenten Phantasie bewahrte. Unerschöpflich war Bach in Betreff seiner Erfindungsgabe, in dieser Hinsicht will ich nur auf eines seiner Werke aufmerksam machen: die Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, von welcher Marx sagt, daß sie gleichsam das fünfte Evangelium bilde. Dieses Oratorium besteht aus Chören, Arien und Recitativen. In letzterer Kunstform hat Bach wahrhaft Unglaubliches geleistet. Es sind bekanntlich die beiden vorletzten Capitel Matthäi als historische Unterlage gewählt. Die ganze in diesen Capiteln erzählte Leidensgeschichte Jesu trägt ein Solotenor als „Evangelist“ in Recitativen vor. Zusammen sind 125 Bibelverse in Recitativform gekleidet. Man sollte meinen, es müßte mit der Zeit eine gewisse Gelangweiltheit sich einstellen, und dennoch fesselt Bach Hörer und

Sänger bis zum Schluß des Oratoriums in dieser eigentlich nicht sehr dankbaren Form; ja er gewinnt ihr sogar Glanzpunkte ab, wie besonders den in den vortrefflich componirten Worten: „und er ging hinaus und weinte bitterlich.“ Wir müssen gestehen, daß diese Musik ein unter dem Beistande des heiligen Geistes geschriebenes Werk ist. Die Wirkung ist eine gewaltige, sie äußert sich sogar an den Kindern Israels. Am Charfreitage 1859 war es mir vergönnt, dieses Oratorium in der Thomaskirche zu Leipzig von einem hundert Personen starken Sängerpersonale unter der Leitung Julius Rietz' zu hören. Dabei machte ich die gewiß bemerkenswerthe Erfahrung, daß bei den eben angeführten Worten selbst den anwesenden Juden Thränen in die Augen traten. J. v. Radowitz, keineswegs ein in Feuer aufgehender Bewunderer Bach's, schreibt im Jahre 1831 (siehe: „Gesammelte Schriften von J. v. Radowitz. Fünfter Band. Berlin. 1853) über die matthäische Passion: „Die Bach'sche Passionsmusik habe ich nun dreimal gehört und mich in diesen Tagen viel in Gedanken damit beschäftiget. Es ist etwas ganz einziges in seiner Art, eine ganze Welt, von der Ceder bis zum Ysop, von dem Lallen des Kindes, bis zum Erlöschen des Greises. Die Schöpfung ist darin, der Mittelpunkt der Weltgeschichte, und wir selbst mit unserer dürren Gegenwart. Was die neuere Musik gewollt mit ihrem Entfalten des Lebens und Webens im Menschen, mit ihrer Darstellung der irdischen Natur dieses Menschen, das steht dort mit riesenhaften Zügen geschrieben. Die besten Sachen, die in neuerer Zeit in dieser Richtung vorgekommen sind, erscheinen mir

dagegen wie die unreifen Arbeiten eines Schülers, der sich mit den hinterlassenen Werkzeugen des Meisters über einiges noch vorhandenes Material hermacht. Von diesem dramatischen Effecte hat man in der jetzigen musikalischen Verflachung gar keinen Begriff mehr. Selbst das bloß Technische solcher Compositionen ist geradezu verloren gegangen; wer hat auch nur einen Gedanken noch von dieser unübertrefflichen Kunst der Stimmführung, von dieser Freiheit und Kühnheit des Contrapunktes, von einer solchen Allgewalt der Harmonie?"

Es ist gewiß Wahrheit, wenn Marx bei Analysirung eines andern Recitatives unsers Meisters (der Reformationscantate angehörend, also lautend: „Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe, da Jesus sich mit seinem Blute dir verschriebe, womit er dich zum Siege wider Satans Heer und wider Welt und Sünde geworben hat. Gib nicht in deiner Seele dem Satan und den Lastern statt, laß nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden zur Wüste werden, bereue deine Schuld mit Schmerz, daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde") über Bach sagt: „Dieser Text, eine religiös moralische Ermahnung, fordert für sich nicht musikalische Behandlung. Nur der hohe Eifer des Predigers — so darf gewiß der Redende hier heißen — und die Stellung innerhalb eines durchaus musikalischen Ganzen gestatten die Uebertragung in Musik. Hiermit, und mit Rücksicht auf die Stellung im Zusammenhange des Werkes, war recitativische Form bedingt. Bach hat hier und anderswo den Character und die That eines Predigers mit solcher innerlichen Hingebung und Macht ergriffen,

daß man von ihm sagen darf: er predigte gewaltig, und nicht wie die Schriftgelehrten, — und daß in einer an Schwächeres und Herkömmliches oder Nachgeahmtes gewöhnten Zeit auch jenes andere Wort bisweilen in Erfüllung gehen mag: es entsetzte sich das Volk über seine Lehre. Wir haben in unserm Recitativ einen ganz von seinem Beruf und von dem, was der Augenblick und jedes Wort dabei will, erfüllten Mann Gottes, einen Eiferer um den Herrn — wie man in religiös erhobener Zeit sagen würde — vor uns, der gewaltig, unwiderstehlich, glaubens- und zuversichtsvoll seine ganze Kraft in jedes Wort legt. So ist denn die Rede von einer Heftigkeit, ist das einzelne Wort bald von einer Uebermacht des Andringens, bald von einer Zuversicht oder verklärten Freudigkeit erfüllt, die uns befremden, ja die uns als Uebertreibung ansprechen können, so lange wir uns nicht ganz erfüllt haben mit dem Bild und Gefühl einer glaubensvollen Zeit und eines Eiferers um den Glauben. Dann erst verstehen wir Bach und erfahren zugleich an seinem Werke die hohe Macht der Kunst und der Kunstform."

Wir finden freilich bei den Bach'schen kirchlichen Vocalmusiken, daß er bei Auswahl seiner Texte die größte Vorsicht gebraucht. Das ist eine Hauptursache, daß seine Werke noch jetzt mit Andacht gehört werden. In Bach's Passionsmusiken, in seiner hohen Messe, in seinen Kirchencantaten ist nicht allein strengste innere Einheit von Wort und Ton, sondern auch eine fast magisch zu nennende Allkraft ersichtlich, welche den Hörer gleichsam miterleben läßt, was ihm die untergelegten heiligen Worte sagen. Er entschied

vorher genau, ob sein Text als Chor, als Arie, oder als Recitativ zu bearbeiten sei. Freilich wäre er gewiß auch niemals eine solche Wette eingegangen, wie man sich von einem französischen Componisten erzählt, der sich erboten habe, eine holländische Zeitung in Musik zu setzen. Es ist am Orte, hier die Frage anzudeuten, was für Texte in den tausenden der jetzt vorhandenen Männergesänge verarbeitet sind? Nur ein Beispiel! 1854 erschien in Leipzig ein Männergesang humoristisch sein sollenden Inhaltes: „Die Dorfkirmse, ländliches Gemälde in zwölf Gesängen mit erläuternder Declamation von Gustav Billig, für Männerstimmen componirt von R. Heymann, Organist in Mittweida." Hier eine Probe daraus: Samel, ein eifersüchtiger Bauernbursche tritt auf:

Ei, so schlagen neun und neunzig
Donnerwetter gleich hinein!
Wie kann dieser kecke Bursche
So vertraut mit Doren sein?

Der Chor singt:

Haha!
Wie kann dieser kecke Bursche
So vertraut mit Doren sein?

Darauf ein Zweiter (Christoph):

Denkst du denn, du bist alleine
Dorens einz'ger, bester Schatz?
Siehst du, wie so gern und willig
Sie auch mir gibt einen Schmatz?

Chor:

Siehst du, wie so gern und willig
Sie auch mir gibt einen Schmatz?

Ach, die Dore ist's ja werth,
Die ihr beide gleich verehrt.
Fackelt nicht, fackelt nicht!
Zögern thut ein feiger Wicht,
Prügel nimmt und Prügel gibt,
Wer sein Mädchen herzlich liebt.

Der Wirth mahnt zur Ruhe:

Ach Kinder, nehmt Verstand doch an,
Denn Prügel sind nicht Marzipan.

Der Chor aber jubelt:

Ha, welche Kirmeslust
Erfüllt heut unsre Brust!
Braun und blau den Buckel färben
Und das Fell einander gerben,
Welch' Vergnügen, so zu siegen!
Drum haut zu sonder Ruh!
Keine Beule ohne Keile!
Nicht vom Platze mit dem Schatze,
Bis der Kampf entschieden ist!
Hurrah!

Samel:

Warte Bursche, diese Keckheit
Sollst du mir sogleich bereun,
Dafür will ich mit den Fäusten
Weidlich dir den Buckel bläun.

Chor:

Samel mag nun mit den Fäusten
Weidlich ihm den Buckel bläun.

Christoph:

Komm heran, wenn du Courage!
Solche Wichte kenn' ich schon.
Lüstet's dich nach Nasenstübern —
Sie erwarten dich als Lohn.

Chor:

Immer drauf, immer drauf!
Ledert euch brav Hiebe auf!

Der Wirth sucht abermals zu vermitteln und spricht von Arretirung.

Der Chor dagegen brüllt:

Haut zu, haut zu!
Keine Beule ohne Keile!
Hurrah!

Wirth:

Du Traugott Frieden's Christian,
Was bist du für ein Grobian!
Zerschmeißt mir alle Flaschen!
Und du, Dreschflegel's Samel Lob,
Du bist doch wahrlich gar zu grob,
Man wird den Pelz euch waschen,
Drum Friede, Friede, Friede!

Chor:

Haut zu, haut zu!
Keine Beule ohne Keile!
Hurrah!

Höchst beklagenswerth ist es, daß ein „Organist“ sich fand, solche pöbelhaften Gemeinheiten zu componiren. Zu hoffen ist es, daß Männergesangvereine mehr Geschmack besitzen, um dergleichen zu singen. Kommen wir durch solche Aftermusik, wie sie sich jetzt namentlich auf den mit meilenweit vernehmlichem Geräusch veranstalteten Sängertagen, Gesangfesten, Musikfesten, oder wie die Gelegenheiten alle heißen, dem Ideale der Kunst näher? Nein! Wir entfernen uns von demselben mit Riesenschritten. Die Kunst bildet nur noch die Staffage großartiger tendenziöser Demonstrationen. Der Geschmack des großen Publikums wird so verderbt, daß es Pfeffer für Zucker und diesen für Galle nimmt. Aus dem verderbten Geschmacke entwickelt sich ein schiefes, falsches Urtheil über die Kunst und deren Werke. Wo ein solches sich beim Laien zur vollendeten Thatsache gebildet hat, da liegt der Reiz zur Mittheilung sehr nahe; begünstigt ihn vielleicht seine äußere einflußreichere Stellung, so kommt er leicht in die Gefahr, einen Irrthum zu predigen, wo er selbst mit Wahrheit bedient werden könnte, wenn er das Urtheilen denen überließe, welche die Sache besser verstehn. Diese Worte sind Wahrheit; ich habe dergleichen mehrfach erfahren. Als Beleg theile ich folgende Erfahrung mit: In meinem Nachbarstädtchen B. werden vom Stadtmusikchore aus N. von Zeit zu Zeit sogenannte Concerte aufgeführt. Vor zwei Jahren war ich in einer solchen Musikaufführung gegenwärtig. Die letzte Nummer der sogenannten Kunstproductionen führte den Titel: „Erinnerungen an den Harz. Phantasie für großes Orchester von B.“ (dem Dirigenten des Chores). Das

Stück begann in einem allerliebsten Walzertempo, sprang dann über in polnisch masurische Rhythmen, endlich sah ich $\frac{4}{4}$ Tact schlagen, denn vor lauter Trompeten-, Posaunen- und Trommelspectakel konnte ich keine Musik mehr hören. Das sollte wahrscheinlich das musikalische Gemälde der wildromantischen Harzparthien sein, wie wir sie im Bodethale rings um uns erblicken. Zum Schluß kam die Idylle der Harzer Sennhirten. Das gute Musikchor aus N. hatte sich vorher wahrscheinlich von einem practischen Kuhhirten $\frac{1}{2}$ Dutzend Kuhschellen geborgt und fing damit an zu bimmeln. Wenn man satyrisch hätte sein wollen, so hätte man den Leuten den Rath geben müssen, diese Kuhschellen um den eigenen Hals zu hängen, um das Tongemälde vollständig zu machen, und dem Dirigenten als Componisten hätte als Erzstier die größte Schelle gebührt. — Und was thaten die guten Bürgersleute aus B.? Zuerst klatschten sie in die Hände, daß das Trommelfell in Gefahr kam, dann drückten sie sich gegenseitig die Hände, dann ging eines der wortführenden Kinder Israels zum Dirigenten, um diesem zu danken, und der nahm den Dank schmunzelnd entgegen; zuletzt endlich löste sich das Band der Zunge bei Allen und das Urtheil wurde gesprochen.

Solch ein Publikum, dessen Geschmacksbildung jede solide Grundlage fehlt, lernt aus derartigen Concerten nur musikalische Formalitäten kennen und nur nach diesen urtheilen. Wie würde der Mann, der solche Musik dem Publikum vorführt, erröthen müssen, wenn er sich täglich mit den Werken guter Tonmeister beschäftigte, sie studirte und dann daran dächte, daß in

derselben Zeit, in welcher er das Genie jener erkannte, eines seiner ephemeren Producte vor die Welt gebracht wird. So aber wird er, und mit ihm noch Viele seinesgleichen, in Unwissenheit und Anmaßung nach und nach so fett, daß ihm eine gesunde Kritik gar nichts mehr anhaben kann. Er ist seine Mängel weder zu erkennen noch zu bessern fähig. Die Kritik, welche Wahrheit spricht, sein Bestes ebenso, wie das Interesse der Kunst im Auge hat, ist für ihn nur Lüge, Bosheit und persönlicher Haß. „Einem hölzernen Esel bringt freilich kein Apollo musikalisches Genie bei.“ — „Die Kunst bleibt Kunst; wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen.“ (Göthe). Die Modecomponisten der Gegenwart, mögen sie nun schreiben für Clavier, Orchester oder Gesang, würden gewiß bessere Musik hervorbringen, wenn sie sich bemühten, mehr Musik Anderer, Tüchtigerer kennen zu lernen. Die Süddeutsche Musikzeitung (1854 Nr. 13) bringt einen Artikel über Kunstkritik, in dem es sehr richtig heißt: „Unsere moderne Tonkunst gleicht am meisten einer leichtfertigen Dirne, die in üppiger Fülle strotzend, mit allen Künsten der Verführung den Unerfahrenen umstrickt, während der Weise vergeblich warnt und sich mit Abscheu abwendet. Sie erscheint mit so viel Pomp und Lärm, daß man glauben könnte, Jupiter selbst spiele mit Blitz und Donner und doch findet Ihr bei näherer Betrachtung nichts als hohle Phrasen. Sie sieht mit unglaublicher Verblendung und Selbstüberschätzung auf die Meisterwerke der Vergangenheit herab und läßt sich ausposaunen als das **non plus ultra** menschlichen Vermögens. Alle früheren göttlichen

Offenbarungen werden von ihr geleugnet, doch ist der Herr ihr selbst im feurigen Busch erschienen, und die zehn Gebote, die sie vom Berge Sinai mitbringt, sind erst die rechten. Was Jahrhunderte hindurch, ja seit die Welt steht, für schön und wahr gilt, das erklären unsere falschen Propheten für veraltet. Man gibt vor, einen Tempel der reinen Vernunft zu errichten und bringt nur ein Krankenhaus zu Stande. Wie der Fuchs, der in der Falle seinen Schwanz eingebüßt hatte, seinen Mitfüchsen dies als neue Mode und als Ideal einer neuentdeckten Schönheit anpries, so hat man auch alles Einfache, Naturwüchsige in der Erfindung, sowie alle klassische musikalische Bildung und die durch solide Studien nur zu erlangende Beherrschung der Form für abgethan erklärt und nun, weil die schon sehr gesuchten und geschraubten Effecte der letzten Decennien nicht mehr den verwöhnten Gaumen kitzeln konnten, die raffinirteste Speculation auf den Thron gesetzt. Das kann keinen Bestand haben! Die Sonne der ewigen Wahrheit und Schönheit wird wieder leuchten, uns wieder erwärmen, bessere und genießbarere Früchte zur Reife bringen, als überzuckerte Holzäpfel."

Ein Urtheil über Bach'sche Musik sich zu bilden hat nun freilich seine Schwierigkeiten, ja ganz unmöglich wird uns dasselbe, wenn wir nicht eine Prüfung vornehmen können mit dem Probirstein der Kunstgesetze, mit dem Scheidewasser des Verstandes. Und wenn wir das alles vermögen, wenn wir mit dem Secirmesser der Analyse seine Werke zerlegen bis auf den feinsten Nerv, so müssen wir am Ende eingestehen: der Beurtheilte steht weit hoch über uns.

Bach hat, wie alle wirklich großen Genie's, dafür gesorgt, seine schönen Werke zu den schönsten zu machen. Die Feder der Selbstkritik legte er niemals aus der Hand, was die verschiedenen Lesarten der verschiedenen Ausgaben z. B. des „wohltemperirten Claviers" bezeugen. Es ist bekannt, daß er selbst in späteren Jahren noch häufig die Nächte benutzte, um die Tagesarbeit nochmals zu prüfen, zu verbessern.

Bach ist eine historische Macht, die wir anerkennen, vor der wir uns beugen müssen. Jedes einzelne seiner Werke ist ein Beitrag zur Fortentwickelung der Kunst. Wer da effectvolle Vollstimmigkeit, orchestermäßige Ausführung und virtuosenhafte Vieltönigkeit erwartet, der wird getäuscht. Bach's Werke sind vielstimmig in der wahren Kunstbedeutung. Hören wir zwei gewichtige Stimmen über Bach's Musik und über Polyphonie: Moritz Hauptmann (siehe dessen Vorrede zu: **Canons et Fugues dans tous le tons majeurs et mineurs pour le Piano composées par Aug. Alex. Klengel. En deux parties. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 5 Thlr.**) sagt: „Der streng polyphonisch musikalische Ausdruck trägt so sehr die Gesetze seiner Bildung in sich, daß er im Wesentlichen sich gleich bleiben muß zu allen Zeiten. Die Melodie des polyphonen Satzes ist eine gebundene, nicht auf einer basirenden Harmonie allein ruhende, sondern durch andere Melodien, die gleichberechtigt sich mit ihr bewegen sollen, mit bestimmte. Sie ist ein Organismus des Ganzen, lebendes Glied des Ganzen, das sich nicht in der Weise selbstständig und willkürlich gestalten kann, wie die Melodie des homophonen

Satzes, oder die Melodie, die als Oberstimme sich nur den Bedingungen der harmonischen Folge zu fügen, nicht aber andere Melodien neben sich zu berücksichtigen hat. Ist die Melodie im polyphonen Satze dadurch eine weniger freie, so wird man deshalb nicht sagen dürfen, daß der polyphone Satz ein weniger melodiereicher sein müsse; er ist vielmehr ein durchaus melodischer, in allen seinen Theilen in Melodie bestehender, dem der harmonische Körper nicht in der Weise das Bestimmende oder Vorausgesetzte ist, wie bei der Melodie des homophonen Satzes, sondern die Harmonie bildet sich eben erst aus dem Zusammenklange der combinirten Melodien. Weil ein solcher Satz nie modern ist, kann er auch nicht veralten, wie Seb. Bach in seiner polyphonen Musik nicht veraltet ist und nicht veralten wird für solche, die ihn in seiner Tiefe zu erfassen vermögen."

Hilgenfeldt, einer der genauesten und geistreichsten Erforscher von Bach's Genius, äußert sich in folgenden Worten über dessen Werke und ihre Beurtheilung: „Man hat auch wohl gesagt, Bach's Musik will mit dem Verstande erfaßt werden. Soll diese Redensart irgend einen Sinn haben, so kann sie nur so viel bedeuten, daß der Hörer solcher Musik sich nicht im Zustande bloßer Passivität lediglich der Erwartung irgend eines sinnlichen Eindruckes hingeben dürfe, denn da wird er sich sicherlich getäuscht finden. Bach's Compositionen beanspruchen die lebendigste Theilnahme und Aufmerksamkeit für den Gang der ästhetischen Entwickelung des Ganzen, ein genaues Verfolgen des Zusammenhanges in allen seinen Theilen. Wer daher bloß auf isolirte soge-

nannte Effecte sein Augenmerk richten und je nach der größern oder geringern Zahl derselben den Werth eines Bach'schen Werkes beurtheilen zu müssen glaubt, der handelt am besten, wenn er sich gar nicht damit befaßt. Er mag herzlich gern sein individuelles Unvermögen, sich in des großen Tonkünstlers Intention und Ausdrucksweise zu versetzen, eingestehen, zu einem Urtheile aber ist er nicht berechtiget. In Bach's Compositionen findet sich keine Stelle, keine Note, die nicht etwas sagt, und unverkennbar sagt, was sie sagen soll. Da ist nichts, was etwa des Rhythmus halber oder der bloßen Ausfüllung wegen hingeschrieben wäre und unter andern Umständen ebensogut fehlen könnte. Alles beruht auf innerer Nothwendigkeit. Seine Werke enthalten Schätze von unendlichem Kunstwerthe, in denen der großartigste musikalische Gedanken- und Formenreichthum sich entfaltet. Alle Regungen der Seele, jede Stimmung des Gemüthes finden in ihnen ihren Ausdruck. Trauernd und tröstend, rührend und erheiternd, ermuthigend und jubelnd bringen sie das ganze innere menschliche Leben in seinen mannichfachsten Wechselfällen zur künstlerischen Anschauung; vor Allem aber leuchtet aus ihnen die christlich religiöse Auffassung hervor, die sich klar und deutlich in ihnen kund gibt; sie sind gewissermaßen eine lebende Exegese des Evangeliums. Bach selbst erscheint in seinen Werken als ein ohne Unterlaß betender, glaubensstarker Urchrist. Daher die fortgesetzte Wiederkehr seiner Kirchenmusik auf den Choral, das ursprüngliche Strombett musikalischer Andacht. Er erscheint ferner als Mann und Herold der Tonwissenschaft in dieses Wortes vollständigstem

Sinne. Daher sein rastloses Weben, Denken und Thun im Gebiete contrapunktischer Formen."

Es geziemt uns sehr wohl, über alle Musik ein richtiges Urtheil zu fällen, da uns zwar nicht von Amtswegen, aber durch die Verhältnisse unseres Amtes die Bildung des Sinnes für Kunst beim Volke im Ganzen übertragen ist. Bach's Bedeutung, seine hohe Wichtigkeit für uns beruht in dem Studium seiner Werke, namentlich seiner Clavier- und Orgelcompositionen. Er hat darin Dinge hinterlassen, die für alle Zeiten außerhalb alles Vergleiches stehen und eine Musik für sich ausmachen. Wer erst in diese Musik sich hineinstudirt und hineingelebt hat, dem möchte der Leichtsinn mangeln, der den Tagausbeutern statt der Begeisterung hilft, dem möchte das stolze Gefühl von der Hoheit der Kunst nicht gestatten, dem Frohndienste der hin- und hertaumelnden Menge sich hinzugeben. Soll das Studium der Bach'schen Werke zu einem richtigen Urtheile und Verständniß führen, so müssen uns Liebe dazu und ganz besonders Bildung eigen sein. Wir dürfen nicht versäumen uns mit den nöthigen musikalischen Elementarkenntnissen zu versehen; das Wesen der Harmonie und des Contrapunktes, der Homophonie und Polyphonie muß von uns erkannt sein, wenn Bach für uns als Lehrer und Kirchendiener Nutzen haben soll. Diese Kenntnisse, gepaart mit dem lebendigsten Interesse für die Kunst, sind der einzige Schlüssel zum wahren Verständniß Bach's, denn seine Werke setzen zu Vieles voraus, um mit Erfolg betrieben werden zu können.

Zuerst besteht unsere Pflicht als Lehrer in einer rein demüthigen Hingabe an die Sache, in einem

bescheidenen Zurücktreten des persönlichen Wesens, aus welchem allein die wahre Kunst ihre Nahrung schöpfen kann. Dann haben wir die Pflicht, Bach'sche Werke mit dem Schüler practisch zu exerciren, und zwar erst zwei- und dreistimmige, dann vier- und noch mehrstimmige. Für letztere Sachen werden die Fertigkeiten des Schülers zu gering sein. Darin hat der selige Cantor Kegel in Gangloffsömmern uns durch die Herausgabe vierhändig eingerichteter Bach'scher Fugen einen Fingerzeig gegeben, wie wir auch schwierigere Sachen dieses Meisters beim Unterrichte verwerthen können. Endlich haben wir dem Schüler zu zeigen, auf welche Weise Bach oft aus einer kleinen Figur ein wirkungsreiches Kunstwerk gebildet hat. Die Methode eines rationellen Musikunterrichtes bietet bei gutem Willen so viel Hülfsmittel, daß wir den talentvollen Schüler schon früh mit dem echten Enthusiasmus, mit dem rechten Kunststreben erfüllen können. Wo Männer, die so mit dem heiligen Geiste der Kunst erfüllt sind, wie es der 1843 zu Gangloffsömmern verstorbene ehrwürdige Cantor Karl Christian Kegel war, welcher in reinem Kunststreben seine tiefe classisch musikalische Bildung mittelst beschwerlicher öfterer Wanderungen während der Ferienzeiten nach Erfurt zusammentrug, so daß Dr. Schilling in dem Universallexikon der Tonkunst über ihn und sein Wirken schreiben konnte: „Man hört in seiner Dorfkirche sonntäglich die besten Vorspiele von Bach, Kittel, Fischer und von ihm selbst, so daß ihm hierin Wenige, selbst in größeren Städten zur Seite stehen möchten. Er gab heraus eine Orgelschule, Leipzig bei Breitkopf und Härtel

1827, worin die meisten und besten Sachen von ihm selbst componirt sind; dann 1829 ebendaselbst neun Präludien für die Orgel, alle geistvoll und zeitgemäß" — wo Männer mit solch eisernem Willen und heiligem Eifer als Pioniere für die Kunst auftreten, da wird es nie fehlen, daß die Arbeit des Unterrichts, die Erfüllung der kirchlichen Berufspflichten, die Abgabe sach- und fachkundiger Urtheile die besten Früchte tragen.

Ungleich wichtiger wird das Studium Bach'scher Werke für uns als Kirchendiener.

Es ist eine unbestrittene Thatsache, daß der Kirchenbesuch im Allgemeinen, besonders aber in großen Städten, von Jahr zu Jahr geringer wird. Wer trägt die Schuld? Ganz abgesehen von anderen Ursachen, wollen wir uns aber nicht völlig freisprechen. Wir haben an der Leitung des Gottesdienstes unser bedeutendes Theil zu wirken. Gewiß ist es: so lange wir ohne tieferes Interesse in die Kirche gehen, so lange entbehren wir den Lohn des freudigen Bewußtseins, mit dahin gewirkt zu haben, daß es der Gemeinde im Gemüthe wohl wurde. „Ein sehr hoher Werth ist auf ein würdevolles, dem Sinne jedes der zu begleitenden Gesänge entsprechendes und daher ebenso sehr nach einem guten Choral, als nach dem Gesangbuche vorzutragendes Orgelspiel zu legen und das Verdienst des Spielers, der auf dem großartigsten aller musikalischen Instrumente die mannichfaltigen religiösen Gefühle der Andacht und Ehrfurcht, der Freude und Trauer, des Dankes und der Hoffnung durch bezeichnende Töne auszudrücken und dadurch auch in den Hörern hervorzurufen versteht, sehr hoch

anzuschlagen. Ein schönes Orgelspiel ist schon im Stande, die Kirche zu füllen und die Herzen zu erbauen, ein schlechtes hingegen, das Gotteshaus zu leeren, den Eindruck der besten Predigt und der feierlichsten Handlungen zu schwächen, so überhaupt dem gesammten Gottesdienste einen falschen Ausdruck zu geben. Und solch ein Organist, der seine eigenen frommen Gefühle in sein Spiel zu legen vermag oder versteht, erbaut auch die Vorübergehenden und die in der Nähe wohnenden Kranken, so, daß er Manchen von der Straße in das Gotteshaus lockt, welcher dasselbe eigentlich nicht besuchen wollte, manchem schwer Leidenden es ermöglicht, auf seinem Schmerzenslager den ungern entbehrten Gottesdienst mit zu feiern und in manches leichtsinnige Gemüth eine ernste Mahnung zur Buße und zum Aufblick zu Gott sendet. Der mächtige Orgelton reicht weiter, als die stärkste Stimme eines Predigers." (Sächs. Kirchen- und Schulblatt. März 1852).

Man wolle ja nicht glauben, daß hier zu viel gefordert wird. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts waren die Organistenproben von einer ganz andern Beschaffenheit als jetzt. Ich halte es für wichtig, daß die Art und Weise derselben allgemeiner bekannt werde, weshalb eine solche von dem berühmten Musikgelehrten Mattheson in Hamburg abgehaltene hier folgen mag:

„Bei dem, anno 1727, den 8. October, auf der Hamburgischen Dom-Orgel angestellten Probespielen werden die Herren Candidaten sich belieben lassen:

1. Auf einem mäßigen Stimmwerk des Rückpositivs aus freiem Sinn ganz kurz zu präludiren, im

Modo minori B anzufangen und im **Modo majori G** aufzuhören, so daß es ungefähr drei bis vier Minuten währe; maaßen die Präludien vornehmlich dazu dienen, daß man mittelst derselben Zeit genau eintheilen, und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es muß aber nichts studirtes oder auswendig gelerntes sein.

2. Folgendes leichte Fugen-Thema auf das Beste, im vollen Werk so auszuführen, daß die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können; und nicht stets in den äußersten gearbeitet werde:

Alla Breve:

d | e d c | h c | d | a h | c | c e d c | h ||

Wobei nachdrücklich zu erinnern: **a)** daß in diesem Satze bereits die acht Anfangsnoten des folgenden Chorales enthalten sind; **b)** daß mit der **Risposta** nicht die geringste Künstelei gesucht wird; **c)** daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführt und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu einfältig ist; **d)** daß sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren läßt; **e)** daß **rectum et contrarium** allhier zusammen gebracht werden und harmoniren können; **f)** daß sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem **Duce et Comite** ganz nahe an einander vornehmen lassen u. s. w. So wenig inzwischen diese Anzeige Jemand binden, oder an einer bessern Erfindung hinderlich fallen solle, so zugänglich wird sie doch sein, einen Nachdenkenden auf die rechten Wege zu führen.

3. Den Jedermann bekannten und täglich gebräuchlichen Choralgesang, welcher im Thema schon

angezeigt worden, auf das Andächtigste zu tractiren, einige Variations darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zwei Clavieren, deren eines stark, das andere gelinde angezogen, mit dem Pedal in einer reinen unvermischten Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, herauszubringen. Solches möchte sammt der vorhergehenden Fuge in elf bis zwölf Minuten wohl gethan sein.

4. Eine Singarie, so wie einem absonderlich vorgelegt wird, mit dem Generalbaß rein und richtig zu accompagniren, auch dabei dann und wann das Pedal mit dem Untersatz, sowie im Manual das Gedackt, zu gebrauchen.

5. Aus dem Subjecto sothaner Arie einen kurzen Modulum zu ergreifen, und eine Nachahmung darüber in vollem Werke anzustellen, daß dieselbe entweder in der Form einer Chacame oder einer freien Phantasie, gleichsam zum Ausgange dienen könne. Diese beiden letzten Artikel erfordern ungefähr zehn, auch elf Minuten auf das höchste. Folglich wird eines Jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen. Gott gebe seine Gnade dazu!

Diesem Aufsatze ist am obengenannten Tage ein Genüge geleistet worden, und sind der Herren Candidaten fünf gewesen, namentlich: Mr. Lustig, Mr. Raubach, Mr. Brütt, Mr. Reimers und Mr. Schwentzer. Wie ich nun in die Versammlung des Capitel gefordert, und mein Videtur gefraget wurde, waren dieses meine Worte:

Magnifice, Hochehrwürdige, Hochgelehrte Herren! Es hat Rev. Capit. meiner Wenigkeit die Ehre gethan, mich als einen Untersucher bei der abgelegten

Probe zu bestellen, und fordert anitzo mein unmaaßgebliches Gutachten über die Frage: Wer es von den fünf Herren Candidaten am besten gemacht habe? Ob ich nun gleich keinen einzigen verachten, viel weniger verwerfen kann, maaßen ein Jeder unter ihnen seines Ortes und nach seiner Art, wohl einer Orgel vorzustehen vermögend ist, so muß ich doch, wenn nach der Kunst und Geschicklichkeit allein geurtheilt werden soll, dieses Mal Mr. Brütt des Preis beilegen, daß er am besten gespielt habe. Uebrigens wünsche, daß die bevorstehende Wahl so ausfalle, daß Gottes Ehre, der Kirchen Aufnahme und **R. C.** völliges Vergnügen dadurch befördert werden möge."

Soll es besser werden, so müssen wir Kirchendiener sebst es sein, die wir uns regen müssen: denn wenn man einmal einen Beruf übernimmt, so ist es Pflicht, ihn nach besten Kräften auszufüllen. Wir wollen in Kampf treten mit der Faulheit und dem Schlendrian, dem Indifferentismus und dem gedankenlosen Herkommen. Der Tempel des Herrn soll heilig und rein sein und wo er es nicht ist, soll und muß er rein gefegt werden, daß er die rechte Weihe wieder erhalte. Eine ernste Fortbildung in der kirchlich musikalischen Kunst an Bach's Hand wird uns immer den Standpunkt vorhalten, den wir in der Kirche, ich will nicht sagen als Künstler, aber als eifrige Diener derselben einzunehmen haben, damit auch wir mit David rühmen dürfen: Es stehet herrlich und prächtig vor dem Herrn und gehet gewaltig zu an seinem Ort.

Druck von E. Alstein in Bleicherode.

Ludwig, C. Albert

Johann Sebastian Bach in seiner Bedeutung für Cantoren, Organisten und Schullehrer

Bleicherode 1865